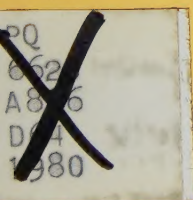


Eithel Orbit Negri
y Ana María Lorenzo de Defelitto

“DON JUAN” DE AZORIN, ¿UNA NOVELA?

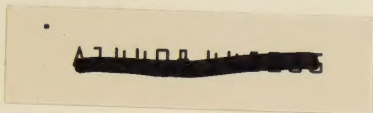


1er. Premio 1979

Plan Cultural de la Provincia de Buenos Aires
Certamen de Ensayo “Guillermo E. Hudson”



Provincia de Buenos Aires
Ministerio de Educación y Cultura
Subsecretaría de Cultura
Dirección de Asistencia
y Promoción Cultural

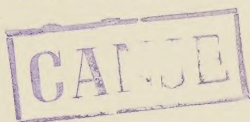


6623
A816
D64
1980

WD



DPTO. LETRAS



ow

“DON JUAN” DE AZORIN ¿UNA NOVELA?

**Eithel Orbit Negri
y Ana María Lorenzo de Defelitto**

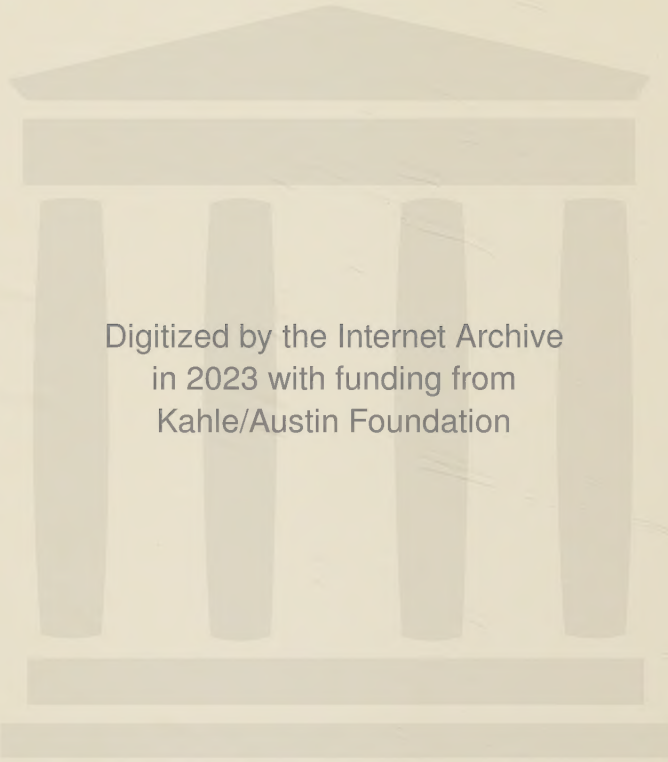
1er. Premio 1979

**Plan Cultural de la Provincia de Buenos Aires
Certamen de Ensayo “Guillermo E. Hudson”**

Este libro fue impreso por el Banco de la Provincia de Buenos Aires
en apoyo al Plan Cultural de la Provincia de Buenos Aires

La Plata

1980



Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

PRESENTACION

En el prólogo a un volumen colectivo dedicado a la “crítica contemporánea” Malcom Bradbury y David Palmer reconocen: “A fin de cuentas existe el criterio de antaño de que la crítica debe ser socialmente sensata, es decir, que ha de formar parte de la actividad pública de la sociedad, y mantener un clima general de discriminación, a fin de ayudar al lector corriente a adentrarse en lo más selecto de la literatura con el mayor provecho y esclarecimiento. Ha de advertirse que, en muchos aspectos, la crítica ha ido hoy más allá y ha llegado a ser un inteligente debate de la sociedad sobre su literatura. Al haber adquirido académicamente el privilegio de un público especializado, tiene tendencia a hacerse arcana y difícil, alcanzando su grado más elevado de desarrollo, no en las revistas, como observa Graham Hough, sino en el ambiente universitario más audazmente avanzado. Este tipo de desarrollo pudo muy bien haber llevado a una de esas épocas de la crítica —en el pasado existieron algunas, por ejemplo, al surgir el Romanticismo en Europa— en que el progreso de la teoría y filosofía críticas pone en movimiento toda una serie de fuerzas nuevas en las artes creadoras. Pero este caso difícilmente pueda ser el de hoy; el profesionalismo de la crítica actual es, con mucho, más académico que literario; tanto el escritor como el lector corrientes, con frecuencia parecen quedar fuera de sus confines”.

La situación que los autores citados señalaban a comienzos de 1970 en los ámbitos literarios de lengua inglesa, particularmente en los Estados Unidos del Norte, puede ser trasladada a los de muchos países de la América hispánica en los finales de la década del 70. Sin embargo la crítica de acentuado nivel universitario no es una novedad absoluta en los países hispanoamericanos, aunque sí lo sea la actual reafirmación de su especificidad, tan distinta de la que se marcó hace unos cincuenta años, cuando el descubrimiento y la aplicación más o menos nítida de los principios de la estilística aprendidos en maestros europeos, muy en especial en los alemanes Karl Vossler (1872-1949) y Leo Spitzer (1887-1960). En la Argentina esa etapa de renovación interna de la crítica tuvo su centro de irradiación en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, cuando era su Director el muy alerta y dinámico Amado Alonso.

La formación universitaria requerida por la práctica de la estilística fue destacada en oportunidades distintas por el mismo Alonso y por algunos de sus colaboradores inmediatos, especialmente a propósito de observaciones polémicas dirigidas a algunas publicaciones del Instituto de Filología, que se convirtieron muy pronto en modelos rehechos sin mayores alternativas por los universitarios rioplatenses deslumbrados por la posibilidad de los análisis que se distanciaban del impresionismo todavía dominante en casi todos los estudiosos locales de la literatura, cuando no prolongaban fórmulas interpretativas heredadas del siglo XIX, como las biográficas y las evolucionistas, cada vez más alejadas entre nosotros de los destacables aciertos de sus maestros franceses.

Ni los adherentes a la estilística al modo germánico ni los leales a los modelos del siglo anterior fueron capaces de recordar que toda forma de lectura crítica puede resultar eficaz cuando se cumple con talento interpretativo y una adecuada preparación. En cambio unos y otros acabarían por aceptar que los desacuerdos más evidentes en sus sistemas no alcanzaban ninguna resonancia social fuera de los grupos de universitarios y de estudiantes de algunos institutos de enseñanza superior.

En unos pocos lustros muchos de los cultivadores nacionales de la estilística, no asistidos por los conocimientos filológicos de diversos registros requeridos por la disciplina, debilitaron rutinariamente los principios difundidos por A. Alonso, como los de Dámaso Alonso, sin conocer el desarrollo que puntos de partida semejantes habían ido adquiriendo en maestros europeos como el muy sabio Spitzer, siempre defensor consecuente de una formación firmemente filológica e histórica de los estudiosos de la literatura, cualesquiera fuesen los campos idiomáticos de sus temas de estudio.

A finales de la década del 60 se manifestaba ya un repudio de la estilística boba practicada rutinariamente por profesores de mentalidad estrecha, y en unas pocas cátedras universitarias de avanzada comenzaban a enseñarse nuevos métodos de lectura crítica, buena parte de ellos relacionados de muy manifiesta manera con los principios lingüísticos de Ferdinand de Saussure (1857-1913) y de la escuela ginebrina.

Algunos de los incipientes renovadores de la crítica solían olvidarse de que el *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, que databa de 1916, se había difundido en español gracias a una notable traducción de Amado Alonso, en cuyas clases, como en las de algunos de sus discípulos, habían sido estudiadas las enseñanzas del maestro suizo mucho antes de la traducción nombrada, aparecida en edición porteña de 1945, con prólogo realmente esclarecedor del traductor.

Entre las novedades críticas que comenzaron a proponerse en la Argentina hace más o menos veinte años han alcanzado una difusión más amplia las cobijadas bajo el nombre no siempre bien invocado de “estructurales”.

Los más o menos auténticos estructuralistas argentinos suelen mezclar teorías saussurianas con estímulos allegados de autores de épocas y países distintos, confundiendo los principios teóricos y distanciando habitualmente la teoría y la práctica críticas. Entre esos estímulos, casi siempre superpuestos desde ciertos términos del vocabulario técnico, cuentan los formalistas rusos traducidos y comentados en Francia, el *New Criticism* de los años 30 estadounidenses, el estructuralismo muy peculiar del francés Roland Barthes, proposiciones derivadas de Georg Lukács, residuos de los ensayistas emparentados con el existencialismo sartriano e ingredientes antropológicos más o menos digeridos. Tal confusión se ve subrayada por las prevenciones que los guían extraliterariamente en la elección de sus temas.

Los rezagados locales de la estilística, mientras tanto, continúan ignorando las lecciones actualísimas de un maestro como Spitzer, a quien no hace mucho le ha rendido homenaje nitidísimo el español Lázaro Carreter, prologando la traducción a nuestro idioma de un conjunto de estudios titulados certeramente *Estilo y estructura en la literatura española*. El volumen prologado por Carreter se abre de manera muy oportuna con el texto de una conferencia, "*Sviluppo de un metodo*", leída por el maestro vienés en la Facultad de Letras de la Universidad de Roma el 3 de mayo de 1960. Este incitante "desarrollo de un método" debiera ser meditado por los jóvenes y los ya no tan jóvenes críticos de avanzada de nuestra América.

La oposición local más común a los críticos nuevos insiste en repudiar las "dificultades" de sus textos, dirigidos sin alternativas a lectores que poseen su misma formación universitaria y están preocupados por los mismos intereses literarios. Algunas veces también se han levantado las protestas de quienes creen advertir en los críticos de avanzada una voluntad de fagocitar al autor en estudio, imponiendo la condición crítica sobre la poética. Muy pocos censores se han detenido a señalar las confusiones internas, muy evidentes en casi todos los "nuevos", siempre en riesgo de perder el ritmo de las últimas novedades europeas y estadounidenses. Frente a tales despistados conforta el reconocimiento de los estudiosos que han sabido avanzar sin despistes en los campos riesgosos de la crítica contemporánea. Entre ellos me complace destacar dos nombres, el de Oscar Tacca —sobre todo en *Voces de la novela*— y el de Walter Migonolo —con sus inteligentes *Elementos para una teoría del texto literario*. En ese sector, hasta ahora reducido, de especialistas en la crítica nueva se han situado Ana María Lorenzo y Eithel O. Negri por sus ejemplares trabajos en colaboración, en especial *Aproximación semiótica a un texto dramático* (Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1978). De ahí la satisfacción al encontrarme —como miembro del Jurado del Premio de Ensayo de la Provincia de Buenos Aires, año 1979, con sus nombres, revelados después de haber sido elegido su trabajo como Primer Premio. Dicha satisfacción fue compartida por los jurados restantes, profesores Haydée Jofre Barroso, Amelia Sánchez Garrido y Martín A. Noel e ingeniero Carlos A. Guzmán.

Según manifestación oral de los premiados, el texto elegido forma parte de un extenso estudio de la novela *Don Juan* de Azorín, del cual posteriormente a la presentación al concurso han ido apareciendo otros capítulos. Y esperamos —hablo en nombre del Jurado, no con un plural abusivamente obispal— que pronto pueda ser leído en su totalidad el libro de los estudiosos platenses.

Ana María Lorenzo y Eithel O. Negri han sido alumnos de mis clases en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, Negri hace ya treinta y dos años y Ana María unos diez años menos; alrededor de 1960 ambos iniciaron su docencia universitaria en la cátedra platense de Introducción a la Literatura, de la que era titular el doctor Raúl H. Castagnino, siempre alerta a las novedades de su especialidad y renovadamente incitante con sus colaboradores en la docencia. Ana María trabajó conmigo, por años, en el Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana de la citada Facultad, reiterando jornada a jornada de labor su leal eficacia; en los volúmenes publicados por el Instituto y por otros centros de estudio han quedado huellas visibles e invisibles de su capacidad de trabajo. Desde hace muchos años cuento a Ana María y a Negri entre mis mejores amigos platenses; sé también que pueden y saben disentir de los métodos de su antiguo profesor, pero que siempre reconocen lo que éste supo enseñarles.

Para René Wellek, notable conocedor de la materia, seis son las tendencias que se destacan en la crítica literaria de mediados del siglo actual: la marxista, la psicoanalítica, la lingüística y estilística, un nuevo formalismo organicista, la crítica del mito que recurre a los aportes de la antropología cultural y a las especulaciones de Carl Jung, la nueva crítica filosófica inspirada por el existencialismo. Si hubiera que situar a los autores que estoy presentando, los colocaría entre la tendencia lingüística y la formalista, en un lugar definido por la firme preparación filológica de ambos, tan nítidos en sus puntos de partida teóricos como en el desarrollo de los análisis. Ha sido también un acierto la elección de su tema de asedio crítico, que de alguna manera implica una valoración. Aunque para algunos críticos Azorín parezca el menos actual de los escritores del 98 (tal vez por motivos en los cuales destiñen juicios relacionados con la conducta azoriniana en los años difíciles de la guerra civil y en los inmediatos posteriores al triunfo del franquismo), pareciera sin embargo que se hubiera renovado el interés por algunas de sus novelas, en particular de las publicadas en la década de 1920; lo prueban estudios recientes, de extranjeros y españoles, como León Livingstone, Robert E. Lott, E. Inman Fox, Elena Catena, José Antonio Maravall, José María Martínez Cachero, Humberto Piñera. Entre esos estudios ha de ocupar un lugar destacado el que ahora se edita, obra de dos profesores argentinos que cumplen con lucidez una enseñanza inexcusable de la ya invocada conferencia de Spitzer: "Ningún método puede sustituir la simpatía elemental que siente el crítico por el campo de sus estudios; la filología es el amor a obras escritas en una lengua particular. Y si bien los métodos

de un crítico deben ser aplicables a obras escritas en todas las lenguas, es preciso, para que la crítica resulte persuasiva, que, por lo menos *en el momento* en que está comentando un poema, ame *aquella* lengua y *aquel* poema más que cualquier cosa del mundo. A fin de cuentas, el crítico, bajo su frío raciocinio de profesional, no es un autómatas o un *robot*, sino un ser sensible, con sus contradicciones y sus impulsos momentáneos”.

Saber filológico y simpatía por los textos son las bases primordiales en que sostienen sus análisis Ana María Lorenzo y Eithel O. Negri, ganándose sin prisas ni tropiezos los premios que se merecen.

Juan Carlos Ghiano

Buenos Aires, noviembre de 1980

“DON JUAN” DE AZORIN ¿UNA NOVELA?

1. La crítica ante “Don Juan” de Azorín

Se ha estimado conveniente y necesario anticipar al lector, a modo de introducción a la lectura de este ensayo, la opinión que, a través de reseñas, ensayos y libros, ha merecido a la crítica el *Don Juan* de Azorín. Lo hacemos, en primer lugar, por considerarlo ventajoso desde el punto de vista intelectual: creemos que todo lector de un estudio como el presente debe tener una visión del estado de la crítica ante la obra que se va a analizar. Lo escueto y aun incompleto de esa visión no alcanzan a malograr los efectos positivos: el lector está en condiciones, así, de juzgar el nuevo estudio que se le propone por lo que aporta, por lo que ratifica y por lo que rectifica; pero eso sólo puede hacerlo a la luz del conocimiento de las indagaciones previas. La finalidad señalada apunta hacia el lector. Pensamos que era conveniente el rápido panorama de esta introducción no ya para estimular el juicio crítico del lector sino por la índole misma del trabajo. Efectivamente, parte de nuestro ensayo funciona en relación con un contexto crítico previo, con el que no siempre hemos coincidido y cuyo conocimiento, por tal razón, consideramos de indudable interés para el lector.

Algunas advertencias previas. Es ineludible informar al lector que la bibliografía reseñada no es exhaustiva: materiales referidos a diarios, periódicos y revistas españolas, especialmente los publicados en ocasión de aparecer *Don Juan*, son de harto difícil localización en nuestro medio. La misma dificultad hemos tenido respecto de obras críticas íntegramente dedicadas a Azorín. Por otra parte —y descartadas, naturalmente, las historias generales de la literatura española—, algunos textos críticos revisados no consideran específicamente la novela del 22.

Una segunda advertencia. De los libros consultados, se ha tenido en cuenta, fundamentalmente, lo referido a *Don Juan*. En todos los casos la reseña presenta los conceptos básicos del contenido y, en oportunidades, la transcripción textual. Aunque someramente, se ha dejado constancia de nuestras apreciaciones valorativas.

Una tercera advertencia. En la recopilación que sigue, se ha elegido el criterio de ordenación cronológica; cabe sin embargo señalar que no

siempre las fechas de edición coinciden con las de aparición de los textos reseñados. Cuando se ha podido fijar esta última, ésa es la considerada para su ubicación cronológica.

Finalmente, en algunas pocas ocasiones, la transcripción no es de primera mano. No obstante, la hemos hecho por tratarse de algún punto de vista que convenía tomar en cuenta. En todos los casos se hace la debida aclaración.

Se han recogido las opiniones de Eugenio D'Ors, Alfonso Reyes, Werner Mulertt, P. Romero Mendoza, César Barja, Lázaro Montero, Franco Meregalli, Manuel Granell, Segundo Serrano Poncela, Antonio Montoro, Marguerite C. Rand, Luis S. Granjell, Eugenio de Nora, José María Martínez Cachero, Benito Varela Jácome y León Livingstone.

Antes de revisar los textos críticos y de abordar el análisis del texto azoriniano, hemos estimado oportuno ofrecer una apretada síntesis argumental de la novela con el objeto de recordarla al lector y permitirle, así, seguirnos más fácilmente en nuestro itinerario:

La novela consta de un epígrafe, un Prólogo, treintainueve capítulos y un Epílogo.

Don Juan del Prado y Ramos, protagonista de la novela, ha sido un gran pecador y sufre una profunda transformación luego de padecer una grave enfermedad. En el ámbito de una pequeña ciudad española, el maduro y mutado personaje vive una vida sedentaria, de quieta habitualidad. Visita y acompaña a personas de la ciudad: al obispo ciego, al aurífice, al doctor Quijano (y, por su intermedio, a Gil, un labrador que vive en un pueblo cercano), al maestro Reglero y sus alumnos, al gobernador civil (acompañado de Pozas, un amigo de don Juan cuyas ideas acerca de la justicia, la ley y el principio de autoridad no ha podido desarrollar en sus encuentros con el presidente de la Audiencia y el coronel de la Guardia Civil), a don Leonardo (un sensible ingeniero forestal), a una vieja dama a quien asiste en el momento de morir y por cuya alma eleva dolorida plegaria, al periodista don Federico. A todos don Juan ofrece su compañía solidaria; a algunos, también ayuda material, afectiva o espiritual. Además, el protagonista es contertulio asiduo de la casa de don Gonzalo, acomodado y distinguido caballero, marido de Angela y padre de Jeannette. Esta, joven de dieciocho años, se complace en un juego de seducción frente a don Juan, ya en alejamiento voluntario de los placeres sensuales. El maduro protagonista deberá reafirmar tal decisión también frente a la turbadora belleza de Sor Natividad, abadesa del convento de las Jerónimas y hermana de Angela. El ascenso gradual del ejercicio de la piedad se corona en la importante donación cuya destinataria es la infancia desvalida de la ciudad y cuya motivación inmediata es el encuentro del protagonista con el niño descalzo; don Juan vela pudorosamente su acto caritativo detrás de la inventada personalidad de Cano Olivares. La llegada de un amigo de la familia de don Gonzalo, el señor Perrichón, inicia los preparativos del viaje de Jeannette y sus

padres a París, ciudad en la que habitualmente pasan la mitad del año. Coincidente con el otoño, la partida a París y la despedida de don Juan y Jeannette. El Epílogo muestra al protagonista, ahora convertido en hermano Juan, en un total renunciamiento a las tentaciones y hábitos del mundo y en un ejercicio pleno de la piedad.

1.1. *Eugenio D'Ors (1922)*

En *Los diálogos de la pasión meditabunda*, de 1922, Eugenio D'Ors incluye "El nuevo Don Juan. El apresurado". En estas meditaciones sobre don Juan, Eugenio D'Ors manifiesta que el único pecado absolutamente imperdonable de don Juan es "la prisa"; es, en esencia, el hombre que no saborea, que en vez de beber sólo alcanza a "echar un trago", ello por imperativo de una perentoriedad endemoniada que priva a sus placeres de la ilusión del prelude y del reminiscente paladeo. De allí se deriva el verdadero carácter de la redención de don Juan: no en el arrepentimiento sino en la calma; no en un punto de contrición sino en "una larga serie de callados esfuerzos morales".

Lógico es, entonces, que D'Ors nomine "Azorín como pedagogo de don Juan" la segunda de sus reflexiones sobre el tema. Nadie más calificado que Azorín "para quitarle la prisa al necio Burlador, para apaciguarlo. Nadie mejor para redimirlo en la Inteligencia".

En un paralelo que aproxima la redención del idioma español y la redención donjuanesca, D'Ors señala que "Azorín ha educado, con paralela pedagogía, a su estilo y a su Don Juan. Y es cosa excelente que en el instante en que éste aprende, por fin redimido, a paladear la vida, lo haga por ministerio de una prosa que igualmente se paladea".

"En la novela *Don Juan*, de Azorín, la redención se inicia cuando la crisis de una grave enfermedad. Tal vez, si para conversión al ascetismo, para llegar a la fundación de un hospital y para echarse a los hombros un apestado, era ésta conveniente, sobra para una redención en la Inteligencia, y para esta forma laica y perfectamente discreta de la santidad. En realidad, la sola madurez del personaje bastaba, con el espectro de la ancianidad en la perspectiva del fondo. Porque en el interior de sí mismo, o, si tan distraído fuese, en el miraje de un espejo, es donde verdaderamente cada Don Juan acaba por encontrar la estatua del Comendador."

D'Ors no analiza ni juzga el valor de la novela azoriniana, sólo resalta en su breve ensayo la fundamental lección que el autor da al personaje, al enseñarle a vivir sin prisa, a gustar, en la sazón de su vida, el placer de un vivir no apresurado, variable fundamental frente al torbellino sanguíneo del don Juan tradicional.

"El nuevo Don Juan. El apresurado", "Azorín como pedagogo de Don Juan", "El instrumento" y "Las naranjas", de Los diálogos de la pasión meditabunda. En: Nuevo glosario (MCMXX-MCMXXVI). Madrid, M. Aguilar - Editor, 1947; v.I, pp. 612-617.

1.2. Alfonso Reyes (1923)

Alfonso Reyes saludó la aparición de la novela de Azorín con unas breves impresiones, descriptivas más que críticas. La brevedad del artículo consiente su transcripción:

Era esperado con ansias, después de las interpretaciones de Ortega y Gasset, Maeztu, Martínez Sierra.

El nuevo libro de "Azorín" es, puede asegurarse, un compendio del mejor "Azorín": la miel en plena sazón, la dichosa madurez de un espíritu fino, delicado, sensible, disciplinado y estudioso.

Su Don Juan —¿no lo sospechabais?— es un Don Juan que vive en un "pueblecito" de España y que está de vuelta del pecado. Es un Don Juan que ha dominado ya el apetito, o mejor aún, que lo ha perfeccionado y sublimado hasta la piedad. ¡Si la palabra filantropía no estuviera ya tan estropeada!... Por eso Don Juan oculta sus rasgos de filantropía, como cuando cede sus bienes al pueblo, para objetos de beneficencia y cultura, haciendo creer a todos que el autor de la cesión es un rico muerto en Valparaíso. ("Azorín" no lo explica, por un pudor semejante al de su héroe. Se conforma con decirnos que Don Juan sonríe mientras descubren la estatua del indiano bienhechor. La crítica, al hacer el análisis del libro, no se percató que el rico de Valparaíso era una patraña piadosa de Don Juan).

En torno a este Don Juan quieto y amansado, desfilan las escenas del pueblo, suenan las campanas de la iglesia, cruzan dos o tres tentaciones pronto acalladas, y en una casa, como una risa en medio del ambiente hosco y grave, suena la alegría de una familia que va a París todos los años. La hija trae canciones de Béranger.

Y el libro se desarrolla en un silencio preñado de cosas interiores. "De pronto me sentí transportado al claustro de San Marcos, de Florencia: sobre la puerta de la sacristía, Fray Angélico dejó pintado un San Pedro Mártir que impone silencio con el índice sobre los labios, y tiene la frente ensangrentada".

Reyes destaca el cambio operado en el protagonista: un don Juan acallado y quieto que ha transformado en piedad su capacidad de amor, cambio corroborado en anónimas obras filantrópicas. Señala el error de cierta crítica —que no identifica— al no advertir la escondida personalidad de don Juan detrás de Cano Olivares, el rico hombre muerto en Valparaíso.

Respecto del capítulo XXXIII, Reyes incurre en el error de hablar del "descubrimiento de la estatua del indiano bienhechor": no hay tal estatua, según se desprende del texto azoriniano y del mismo comentario que Reyes hace.

Esta semblanza de Reyes está recogida en "Apuntes sobre «Azorín»"; el ensayo está dividido en: I. Rasgos de "Azorín"; II. Algunos reparos; III. *El Licenciado Vidriera* visto por "Azorín"; IV. Una polémica interesante; V. "Azorín" y los escritores de América; VI. Notas sueltas. VII. El *Don Juan* de "Azorín". La sátira política de "Azorín". De algunas sociedades secretas.

Tertulia de Madrid. *Buenos Aires - México, Espasa - Calpe Argentina, S. A., 1949; el ensayo sobre Azorín abarca las páginas 15 - 45; la nota sobre Don Juan, las páginas 36 - 37.*

1.3. *Werner Mulerdt (1930)*

El estudio de Mulerdt apareció editado ocho años después de la publicación en Madrid y en 1922 de *Don Juan*; además, y de acuerdo con lo que el autor declara, éste era el último libro de Azorín que había visto la luz cuando él redactó el ensayo. En el capítulo III, "El narrador", le dedica un análisis muy somero que abarca las páginas 131 a 137. A través de una prolija narración del argumento de la novela, Mulerdt va anotando el texto y deslizando algunas notas de crítica. Encuentra presentes en *Don Juan* las cualidades peculiares de Azorín, dadas en forma indeleble. El conocimiento de las obras anteriores le hace presuponer que no se trata de otra cosa "que de un argumento mínimo en el centro de todo, el medio ambiente situado en una pequeña ciudad y desarrollada con gran cariño la evolución de este ambiente". Nota el "leve aliento de la fantasía, aquella sequedad, atenuada, sin embargo, por la delicadeza cultivadísima de la dicción, que posee el incentivo de lo refinado, de lo depurado", de esta "concisa novela, que a pesar de la espaciada impresión, forma sólo un tomito".

Acerca del lema raciniano, anota: "Algo de la serenidad, de la finura de la lírica de esta tragedia flota sobre la novela; ya que no es posible trazar el paralelo entre las dos clases de hombres que informan *Berenice* y *Don Juan*. (...) Un tema lírico intangible constituye el interés primordial: la fugaz simpatía que se establece entre el viejo Don Juan y la francesita españolizada Jeannette". La rosa roja y el descubrimiento de Jeannette de que don Juan la guarda, ya seca, constituye "lo único extraordinario que en la novela deja traslucir sin rodeos la recíproca atracción". Advierte sagazmente que "el pasado de Don Juan está reflejado en el prólogo y en el epílogo". La transformación que opera en él la grave enfermedad lo hace desechar los placeres del mundo. "Aun cuando no sea un modelo de creyente, se ha cambiado en hombre piadoso". El retrato del "desengañado" y "solterón" está trazado con visible "cariño y simpatía" por el narrador. Subraya que la actitud de don Juan "es, también, la de un humorista contemplador del mundo"; he ahí el motivo de la atribución de hidalgas cualidades con las cuales se muestra, según Azorín —dice—, el mayor sentido de humanidad.

Con referencia al espacio, afirma: "La pequeña ciudad en que Don Juan reside está descrita con exactitud en las viejas Guías". Observa el

contraste entre Sor Natividad y su mundana vida en el claustro y la pobreza de las monjas capuchinas. "A continuación desfilan las personas de más significación en la ciudad...". Encuentra que los capítulos que siguen al XX muestran "al Don Juan bondadoso, diligente, que ya conocemos". "Mas, apenas se insinúa el argumento (se refiere al enfrentamiento don Juan - Jeannette), siguen nuevos cuadros que completan el ambiente", "o se ve a Don Juan acariciar, compasivo, a un niño que va con los pies descalzos, sangrantes y cargado de leña; o se presencia la colocación de la primera piedra de un gran edificio para escuelas, debido a la munificencia de un emigrado fallecido en Valparaíso". Es evidente que Mulertt no advirtió la verdadera identidad del "emigrado de Valparaíso" al no identificar u homologar don Juan y Cano Olivares. Desconcierta la falla de un crítico que inmediatamente después observa agudamente con referencia a la visita de Jeannette y Angela a casa de doña María y su entrada al cuarto de don Juan: "El lector ya la conoce de cuando echamos una mirada por el paisaje. Era al autor del libro, a Azorín, a quien, por decirlo así, se mostraban entonces los aposentos de Don Juan; al presente, es a Angela y a Jeannette".

Concluye Mulertt: "En el análisis que venimos haciendo, se han señalado ya las flaquezas del libro como novela. Sería equivocado exigir movimiento en la acción o en el desarrollo espiritual de este trabajo, lírico sobre todo. El conflicto sentimental en el alma de don Juan está considerablemente reducido a un intento de experimento. Y, no obstante, ofrece atractivo la lectura de esta obra, pues a través de la minuciosidad en los tipos, como en otras de Azorín, brilla en ella fuerte y estilizado arte de caracterización. Azorín es un delicado literato que se destaca poderosamente en su aspecto de estilista. Comparado este tomito con los narrativos que salieron de la misma pluma, *Don Juan* señala un progreso. No abundan en esta narración las interrogaciones y enumeraciones de que hablamos en otras páginas, ni los pronombres personales —yo o nosotros— que se encontraban con frecuencia. Mas no debemos engañarnos: esta novela no implica mayor capacidad en el autor, ni que haya pulsado una nueva cuerda. No podía esperarse tampoco: la calidad de Azorín está bien acuñada; y ésta no se halla en la opulencia de la ficción, al modo de un Pérez Galdós o Zola, sino en el vigor con que sabe exteriorizar su visión de la tierra natal y de su ambiente. Sus pinturas de la cultura española son tan sobrias y de un color tan personal, que es uno de los más agudos observadores nacidos en la Península Ibérica. Su talento de narrador desmerece, sin duda, junto al de expresar lo visto, lo oído, o lo leído".

Prácticamente Mulertt inaugura la opinión generalizada de la crítica que ha insistido en negar a Azorín el rótulo de novelista. Como siempre, en este caso la confrontación con un Zola o con un Pérez Galdós —en otros será con la novela químicamente pura de Baroja—, no puede sino arrojar el saldo que Mulertt señala. Sólo entendiendo —como se intentará precisar en este estudio— la peculiar concepción que acerca de la novela tiene el autor de *Don Juan*, no sólo pueden llamarse "novelas" a los

“cuadros”, inconexiones, impresiones, etc. como los críticos han calificado la narrativa azoriniana, sino también reconocer la condición precursora de muchas de sus “fallas” narrativas.

Azorín (José Martínez Ruiz). Contribución al estudio de la literatura española a fines del siglo XIX. *Versión directa, adiciones y correcciones de los catedráticos españoles Juan Carandell Pericay y Angel Cruz Rueda. Madrid, Biblioteca Nueva, 1930.*

1.4. P. Romero Mendoza (1933)

“Don Juan es, por antonomasia, el legendario conquistador... Cuantos le tomaron en sus manos, tomáronle tal como nos lo había pintado la musa del pueblo: gallardo, atrevido, escéptico, mujeriego, fanfarrón, insolente y, sobre todo, en la madurez de la juventud, que es cuando más resplandecen dichas cualidades. ¿Cómo eligió éste (Azorín) la fase menos curiosa y emotiva de Don Juan? (...) Así están borradas, por no decir ausentes, las principales características de Don Juan, el cual se muestra tan trasijado y pachucho que podría llamarse don Aniceto o don Casimiro, sin que por eso quedase coja o ayuna de sentido la novela. Agréguese a esto la circunstancia de que los personajes hablan tan poco que apenas si llegamos a distinguir el metal de voz de cada uno; que cuando alguien se aventura a despegar los labios no dice sino naderías, que repite como un eco el interlocutor o que quedan como vilanos en el aire, y que, despojado el lenguaje de sus naturales arrequives: tropos y comparaciones, parece el sudario del traslúcido argumento”.

Se ha considerado oportuno transcribir el párrafo de Romero Mendoza porque nos parece el trozo de crítica más virulento y falto de la suficiente probanza rigurosa. Olvida Romero Mendoza que, dado el linaje mítico de don Juan, a cada autor —Azorín, en este caso— le pertenece el derecho de recrear la proteica vitalidad mítica, ajustándola no sólo a sus preferencias estéticas, sino a sus características vitales y a su cosmovisión.

Azorín (Ensayo de crítica literaria). *Madrid, 1933 (En: Martínez Cachero, José María. Las novelas de Azorín. Madrid, Insula, 1960; pp. 174 - 175).*

1.5. César Barja (1935)

César Barja, en *Libros y autores contemporáneos*, recorre una nómina ilustre de autores españoles: Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio Machado y Pérez de Ayala.

En el capítulo titulado “Azorín” estudia la Personalidad del autor, La tragedia del tiempo, Amor y muerte, Azorín y España, El criterio de la *sensibilidad*, Afirmaciones y rectificaciones, El crítico literario, El escritor y “Primores de lo vulgar”.

Afirma que la emoción y la tragedia del tiempo es el más constante *leit motiv* de la obra literaria del autor que nos ocupa, presente tanto en sus libros de juventud como en *Don Juan*. (No explica ni ejemplifica de qué manera la novela de 1922 patentiza esa constante azoriniana).

Cabe recordar que Carlos Clavería en su ensayo "Sobre el tema del tiempo en Azorín", recogido en *Cinco estudios de literatura española* (Salamanca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colegio Trilingüe de la Universidad, 1945), al aludir al poder suscitador de algunas lecturas como provocadoras de reflexiones sobre el tiempo, recuerda que es una *chanson* de Beranger la que irónicamente corta y resume a la par una disertación sobre el Tiempo con la que, monedita en mano, el maestro don Gonzalo amenaza a sus contertulios. Agrega Clavería que el poeta francés alude reiteradamente en sus canciones al tiempo, palabra que siempre escribe con mayúscula.

Extraña a César Barja la ausencia del motivo amoroso en virtud de la naturaleza emotiva de Azorín. Al amor, más emotivo que pasional y como sentimiento personal, se lo encuentra, entre otras obras, en *Don Juan*. La modalidad racionalizadora y la escasez de resonancias pasionales en Azorín explican la ausencia del motivo amoroso. La obra azoriniana no recoge mediodías pasionales "sino el crepúsculo de la emoción".

Don Juan reaparece brevemente cuando el crítico repasa el concepto de novela en Azorín, basándose en una afirmación suya de *La voluntad*: en la novela no debe haber fábula. Considerada, junto a *Doña Inés*, como uno de sus libros más novelísticos, sigue siendo —con algo más de estructura— "fragmentos de vida, sensaciones separadas".

En lo que atañe al estilo, cúmplase en Azorín —según Barja— la clásica afirmación de que el estilo es el hombre. *Don Juan* y *Doña Inés* marcan el punto culminante del progreso hacia el refinamiento máximo de la expresión, hacia la elegante sencillez, hacia la espiritualidad.

Como se advierte de la reseña que antecede, el estudio de Barja no considera en particular la novela del 22; sólo se sirve de ella para ejemplificar algunas de sus proposiciones.

Libros y autores contemporáneos. *New York, Las Américas Publishing Company, 1964. El capítulo "Azorín" ocupa las páginas 264 - 298.*

1.6. Lázaro Montero (1943)

"Esto (se refiere a la condenación de don Juan por Tirso en *El Burlador de Sevilla*) a los hombres del 98 les parece demasiado. Y lo mismo la salvación que Zorrilla le otorga. Difícil es dar con los justos que la comprendan. Ni el Paraíso ni el Infierno. Es mejor el Purgatorio. Y el Purgatorio bien pudo ser la vida terrena. Lo acertado sería, por tanto, rescatar a don Juan, ponerle en pie de nuevo, volverle al mundo. No hay para ello que dejarle entrar en el Infierno... Es preciso tomarlo cuando va de camino. La aventura parecerá osada."

Circunscribiéndonos, exclusivamente, a los límites de la transcripción, parece desprenderse la idea errónea de que el personaje de Zorrilla accede al Paraíso. El poeta romántico se cuidó muy bien de marcar la “dudosa salvación” de su héroe y abrirle sólo el Purgatorio. La diferencia con Azorín se da no a través de la oposición Paraíso/Purgatorio, sino mediante la oposición Purgatorio ultraterreno/Purgatorio terreno.

“*Don Juan en el 93*”. *Revista Escorial*. Nº 27, enero de 1943; pp. 84 y ss. (En: *Martínez Cachero, José María*. Op. cit.; p. 176).

1.7. *Franco Meregalli (1948)*

“En torno o tal vez mejor al lado de este personaje se han juntado los pequeños personajes de la pequeña ciudad; la cual está presente con sus callejuelas y la fachada de sus edificios, con su historia que se arremansa en aquellas callejuelas y que barniza aquella fachada; pero esta vez interesa más la persona que el ambiente.” Martínez Cachero objeta parcialmente la aseveración de Meregalli: “Tiene razón el crítico italiano, pero conviene no desmesurar la ventaja que a favor de las personas supone ese “*più*”, ya que en *Don Juan* el ambiente o espíritu de la ciudad, mudo y anónimo protagonista, cuenta bastante: conforma de algún modo el ánimo de sus moradores”.

Azorín. *Milano, 1948* (En: *Martínez Cachero, José María*. Op. cit.; p. 180. *La traducción es nuestra*).

1.8. *Manuel Granell (1949)*

El estudio de Manuel Granell —*Estética de Azorín*— procura ceñirse a los límites del problema estético a través de los ensayos del autor en pro de una acendrada forma literaria. En el capítulo I, “Del escritor al hombre”, advierte de qué manera muchas páginas de Azorín reflejan un claro aspecto autobiográfico. “A veces son varios los personajes que recogen sendas facetas de su espíritu; (...). También suele estar metido Azorín dentro del alma misma de los personajes en otras novelas y cuentos donde lo anecdótico no aspira a circuir lo autobiográfico: *Félix Vargas* o *Don Juan*, por ejemplo”.

Hacia el final del capítulo IV, “La circunstancia”, Granell recuerda la emoción y la reacción de Azorín ante las cosas y accidentes de la vida vulgar y cotidiana. Es la suya —dice— “una estética que gusta de entroncar con unas palabras de Racine (...) del prefacio a *Bérénice*, puestas como epígrafe a *Don Juan*”.

Al repasar la obra azoriniana en el capítulo I de la segunda parte, dictamina que la misma es susceptible de agruparse en tres etapas. *Don Juan* es ubicada en la primera de ellas, iniciada con el ciclo de intimidad y andanzas del personaje Antonio Azorín. Granell repasa las novelas del ciclo; al llegar a *Don Juan*, dice: “Poco hallaremos en esta novela. Su

prólogo es meramente anecdótico; habla en él del protagonista, de la grave enfermedad sufrida por ese gran pecador, de la profunda transformación de su espíritu... Pero al frente de la obra figuran unas breves palabras de Racine: ... toute la invention consiste à faire quelque chose de rien". Según Granell, una vez más, aunque de modo indirecto, insiste Azorín en su estética de lo vulgar. "Y, en efecto, todo el libro no es otra cosa que un magnífico ensayo de arte creado de la nada. En él se pone en práctica el secreto del arte de que nos hablará en sus *Memorias*: "Para mí, el secreto del arte, o si se quiere de un arte, el que prefiero, consiste en hacer valer un mínimo de realidad, creando en su torno un ambiente especial". Y como en el caso de sus notas marginales, este ambiente del *Don Juan* procede, más bien que de la cosa misma, de su espíritu. Tal secreto redúcese, en resumidas cuentas, a una proyección sentimental".

Estética de "Azorín". *Madrid, Biblioteca Nueva, 1949. Los números de las páginas en que dedica rápidas ojeadas a la novela de 1922 son: 21, 85, 104 y 114.*

1.9. Segundo Serrano Poncela (1951)

En el ensayo "Eros y la generación del 98 (Unamuno, Baroja, Azorín)", Segundo Serrano Poncela indaga sobre la erótica y la valoración de la mujer que aporta la generación del 98 español, y halla que la erótica que predomina no es precisamente la platónica, "el amor como afán de engendrar belleza". "Por el contrario —agrega— en todos sus representativos se percibe una particular tendencia a irradiar a la mujer del ámbito íntimo varonil. Su erótica es, en cierto sentido, una erótica de misóginos y la mujer participa en ella en un segundo grado, por encima, por debajo y alrededor de la vida sentimental y emocional, pero nunca íntegramente dentro de ella".

La causa de esta postura puede hallarse en la decidida actitud anti-romántica de los hombres del 98, es decir, una suerte de reacción contra el excesivo cargamento erótico dejado por el romanticismo. "Quizá también en una negativa a aceptar la complicada y artificiosa psicología del amor que suministraron a los inmediatos antecesores, novelistas y dramaturgos, discípulos de la escuela naturalista francesa". Sus "exploraciones demostrativas" —como las designa— alcanzan a Pío Baroja, Unamuno y Azorín.

Ante el amor y la mujer, la característica azoriniana es "la frigidez, la timidez melancólica, una constante inhibición ante la fémina de carne y hueso, y en cuanto al sentimiento amoroso una irrefrenable tendencia a intelectualizarle deshuesado de toda apetencia y contacto carnal, al modo stendaliano por medio de la "cristalización sentimental". Todas las novelas de Azorín son "asexuadas"; la ausencia femenina, como en Baroja, "parece obedecer a estados de ánimo personales a los que se superpone la tónica de la generación que acentúa la misoginia". La mujer, en el mundo novelesco de Azorín, es "a modo de leve excitante periférico; color, perfume,

sonido y vibración térmica que se resuelve en sensaciones análogas a las que producen en él un paisaje, un objeto delicado, una fruta otoñal o un viejo libro”.

Serrano Poncela halla que en *Don Juan*, *Doña Inés* y *María Fontán*, “novelas destinadas principalmente al tema del amor”, Azorín narra tres etopeyas de enamorados. Dedicamos a la novela del 22 las siguientes líneas:

Don Juan es la etopeya del amor varonil. Este curioso personaje, al contrario del tipo literario habitual, es un caballero cristiano que vive en una ciudad de provincia; afable, tímido, caritativo y silencioso. Se dedica a pasear y hacer obras de caridad, desencantado de la radical engañosidad del vivir. Varias mujeres circulan a su alrededor, tan irreales y deshuesadas como todas las mujeres azorinianas, no obstante lo cual su poder de atracción es superior al de seducción que irradia el varón. Angela, hogareña; Jeannette, juvenil y mundana y Sor Natividad recogida en la apacible vida conventual. Jeannette es la tentación terrible del caballero y Sor Angela es la tentación celestial. Las aproximaciones eróticas de Don Juan a Jeannette se reducen a tocar juntos alguna partitura de piano, a cambiar unas flores; por las noches a pasear bajo su balcón. El episodio más atrevido de la novela acaece con Sor Natividad, cuando el que fue terrible seductor, hoy con sordina, parece dispuesto a poner proa hacia una picante peripecia amorosa. Se hallan ambos en el jardín del convento; Sor Natividad ha levantado impensadamente su falda dejando ver la pierna bien combada, ha mirado después a una estrella y ha suspirado: “¡qué hermosa!”. Y Don Juan, con los ojos bajos primero, contemplando la huidiza esbeltez y más tarde con ellos fijos sobre el ligeramente arrebolado rostro de su colocutora: “¡qué hermosa!”. Eso es todo. Poco después Don Juan ingresa en una orden religiosa. Con esta etopeya primera Azorín trata de conceder un triunfo a la razón especulativa sobre la razón vital tomando como cobayo para el experimento al Eros desmedrado que hemos entrevisto en párrafos anteriores. Don Juan llega a estimar toda actividad erótica como algo secundario y falsificado. Después de una laboriosa vida de trabajos amorosos lo importante para él es conseguir un estado de “sophrosine” alejándose de la directa y sensual llamada de esas cosas vivas a las que catalogamos como mujeres; no vivir en función de amor sino en función de inteligencia.

Señalamos primero algunas confusiones deslizadas en relación con personajes y sus acciones. En principio, una omisión: Virginia; aunque no con la asiduidad con que trata a Jeannette, por ejemplo, es también una presencia femenina que conmueve, a su manera, el voluntario acallamiento del donjuán. Angela, la esposa del maestro, ni es “Sor” ni mucho menos la figura de la “tentación celestial”. En las aproximaciones don Juan-

Jeannette se advierten algunas inexactitudes: don Juan pasa sólo una noche bajo el balcón iluminado de la joven; en ninguna de las tertulias tocan “juntos” el piano: don Juan es mero espectador de la habilidad de Jeannette. La síntesis argumental del encuentro del protagonista con la abadesa del convento de las jerónimas no se ajusta a la que el texto (cap. XXX) contiene.

Finalmente, no compartimos totalmente la razón que Serrano Poncela adjudica al cambio operado en don Juan. Don Juan no aspira sólo a vivir “en función de inteligencia” desechando el amor: lo que don Juan va cambiando es el destinatario y la índole de su “amor”: todas las criaturas y la infinita piedad por todo.

El artículo de Serrano Poncela está publicado en Asomante. Revista trimestral. La edita la Asociación de Graduados de la Universidad de Puerto Rico. N^o 4, San Juan, Puerto Rico, octubre - diciembre de 1951; pp. 25 - 44. A Azorín dedica, en especial, las páginas 39 - 44; a Don Juan, el texto transcripto, de páginas 43 - 44.

1.10. Antonio Montoro (1953)

“Aunque diga el propio autor que su libro es una novela; que trata de renovar este género ya tan mediatizado en cánones antiguos, creo que *Don Juan* —libro admirable— no puede aspirar al concepto de novela; al más corriente concepto, al más extendido. Es una obra lírica; se regocija el autor en la pintura de los tipos; pintura minuciosa, como si fuera necesaria esta fijación rígida, inflexible, con el fin de que resultase armónica la psicología del personaje con los actos de su vitalidad; pero como no hay actuación concreta, ¿qué necesidad había de pintura tan detallada de caracteres?... Su capacidad narrativa resulta pobre, sin relieve, tímida y temblorosa, cuando intenta el autor expresar cosas imaginadas.”

¿Cómo es Azorín? (Datos y opiniones para su biografía). Madrid, 1953 (En: Martínez Cachero, José María. Op. cit.; p. 187).

1.11. Marguerite Rand (1956)

La índole especial del extenso estudio de Marguerite C. Rand, *Castilla en Azorín*, sólo concede rastrear, a través de su prolijo itinerario - inventario, de aquellos aspectos tratados, los que ejemplifica con pasajes de *Don Juan*.

En el capítulo II, “El cielo”, destaca la predilección azoriniana por los ocasos y crepúsculos, y ejemplifica con un párrafo del capítulo XIV (p. 89). En el capítulo IV resalta el amor por el campo y la tierra de Castilla; ejemplifica con la visita que los alumnos de Maestro Reglero efectúan al campo (p. 140).

En el capítulo V, “El agua”, advierte de qué manera la lluvia sirve de acompañamiento a la despedida de la familia del Maestre (cap. XXXIX,

p. 152); además, repara en la descripción de la laguna que don Juan y Quijano advierten a su llegada al pueblo de Gil (pp. 152 y 172).

Marguerite Rand subraya las descripciones de los jardines enclaustrados; le sirven para el caso “las flores” de los conventos de las Capuchinas y Jerónimas (p. 204).

Al señalar que “la paloma es una de las aves que con mayor frecuencia aparece en las páginas azorinianas”, acude —entre otros— al ejemplo que le ofrece el final del Epílogo (p. 237); al considerar los sonidos y silencios que patentiza la prosa de Azorín, indica el regusto del autor por los “ruidos de los talleres”, que están asociados a sus recuerdos infantiles: la visita que los niños de la escuela de Reglero efectúan al herrero y al carpintero ejemplifica la afirmación (p. 336). Dentro del mismo capítulo, recuerda las canciones de Jeannette: la selección de la joven conlleva “la de Azorín, (...) su omnipresente preocupación por el tema del tiempo. Por otra parte, estas canciones armonizan con el objeto de la conversación, pues el padre de Jeannette y su amigo (*sic*) hablaban sobre historia antigua (*sic*)” (pp. 343 - 344).

Al repasar los “habitantes de Castilla”, constata que “en su función de madre la mujer aparece con poca frecuencia en las obras de Azorín”. A ese propósito recuerda el capítulo “Por la Patria”, y a la madre “a cuyo hijo llaman al servicio militar. En su memoria revive la vida del hijo, sus solícitos cuidados, las esperanzas que ella tenía puestas en su futuro. Cuando el hijo se marcha, muere de pena (*sic*)” (pp. 573 - 574).

Dentro del mismo capítulo advierte las referencias azorinianas al tipo de profesional que encarna el periodista; avala lo dicho con don Federico, del capítulo XXIV de *Don Juan* (p. 617). En cuanto al tipo de militar, recuerda —transcribiendo un extenso trozo— a don Teodoro Moreno, coronel de la Guardia Civil (cap. XIX).

Castilla en Azorín. *Prólogo de Azorín. Madrid, Revista de Occidente, s/f. El prólogo de Azorín está fechado en Madrid y mayo de 1956; las “Dos palabras” de la autora están fechadas en el mismo lugar y año. Las páginas que recogen ejemplos de Don Juan son las señaladas en la reseña anterior.*

1.12. Luis S. Granjel (1958)

Luis S. Granjel, de acuerdo con lo que declara en el prólogo de su libro *Retrato de Azorín*, se propone trazar la historia y la biografía de la generación del 98 —que él prefiere denominar “grupo noventayochista”— propósito al que concurren sus otros ensayos críticos sobre Baroja y Unamuno.

En la primera parte del libro, Granjel estudia al escritor a partir de las etapas y momentos vitales más representativos y su relación con las primeras manifestaciones literarias, en un acercamiento simpático del crítico al autor de *La voluntad*. Revisa las jornadas vividas por el escritor

en París, paréntesis de zozobra durante las trágicas jornadas de la guerra civil española; el retorno a España, en agosto del 39 en busca de un ayer que creía perdido, y la ancianidad del escritor, atada aún por vocación y necesidad, al oficio de escribir.

La segunda parte revisa la obra, abarcadora de todos los géneros literarios, con excepción del ejercicio lírico.

En 1922, Azorín recalca en el mundo de la creación literaria después de dieciocho años a contar desde la publicación de *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Y lo hace con *Don Juan*, “versión azoriniana del tema, tan hispánico, del donjuanismo; tal novela, carente, casi en absoluto, de trama argumental, no es otra cosa que el retrato de un personaje, don Juan del Prado y Ramos, de quien se nos ofrece un retazo de su existencia, haciéndosela vivir en el marco de una vieja ciudad castellana y conviviéndola con una breve galería de personajes entre los que se destacan dos figuras femeninas: Sor Natividad, la abadesa del convento de San Jerónimo, y Jeannette, una jovencita”.

Granjel aparea *Don Juan* y *Doña Inés*, y poco más adelante agrega: “*Don Juan* y *Doña Inés*, no obstante la distancia de tres años que separan su aparición, son, en realidad, como acaba de apuntarse, partes bien trabadas de una misma intención, la cual, en verdad, nada tiene que ver con fines novelescos; ambos libros, aun titulándose novelas resultan ser, como lo son, anticipémoslo, las restantes novelas de Azorín, una galería de personajes apenas ligados entre sí, que recortan su individualidad sobre el fondo de delicadas descripciones de un determinado ambiente, campesino o ciudadano, y cuya finalidad no parece ser otra cosa que la de prestar compañía al personaje central, el cual, por su parte, cuando no es una reencarnación del autor, significa tan sólo la envoltura humana exigida para ejemplificar una opinión, un modo de entender algún concreto problema del humano existir; cuestión que puede ser, como sucede en *Don Juan* y *Doña Inés*, el amor, y que en otros libros, (...) puede ser la enfermedad concebida como experiencia, la muerte o el mismo quehacer literario”.

Granjel coincide con Eugenio de Nora al negarle a las novelas azorinianas tal calificativo. Tal vez no sea del todo exacta la apreciación de Granjel cuando afirma que el peculiar modo de novelar de Azorín responde al lema raciniano que abre la novela de 1922. (Nuestro análisis determinará, además, el alcance de la “nada” a la que alude el creador español).

Algunos de los reparos formulados a las apreciaciones de Eugenio de Nora alcanzan, también, a Granjel. Ambos críticos parten de una idea apriorística de lo que podría denominarse “el ideal novelístico” y tal vez se les escurra el hecho de que Azorín es un novelista que escribe un peculiar tipo de novela, acorde con lo que él —y no otros— entiende que ha de ser una novela. Y que no tiene ni debe por qué coincidir con la novela de Baroja o con la de Galdós, por ejemplo.

Según Granjel, desde la perspectiva del estilo, *Don Juan* integra la etapa iniciada por la trilogía protagonizada por Antonio Azorín y que concluye, en 1925, con Doña Inés, etapa signada por la estética que Ortega y Gasset definió como “primores de lo vulgar”. Resulta válido registrar estos conceptos porque son aplicables al estilo que campea libremente en *Don Juan*, y que Granjel rescata de *Estética de Azorín*, de Granell: en ella, escribe Granell, “resaltan los conciertos diminutos de las cosas”, los “detalles insignificantes”, los “hechos microscópicos que sean reveladores de vida”, lo “pequeño”, “ordinario”, “prosaico”; y tanto en lo espacial como en lo temporal, tanto en lo vital como en lo histórico. En lo histórico, el detalle olvidado, insignificante; en lo vital, lo vulgar; en lo temporal, lo anodino; en lo espacial, lo microscópico. Siempre lo usualmente despreciado. Es la suya una estética del matiz, del pormenor, como síntesis simbólica de la totalidad.

Retrato de Azorín. *Madrid, Ediciones Guadarrama, 1958 (colec. Guadarrama de crítica y ensayo, 13). Las páginas que registran consideraciones sobre Don Juan son: 166, 167, 171 y 272.*

1.13. *Eugenio de Nora (1958)*

“El arte descriptivo de Azorín” intitula Eugenio de Nora el ensayo que dedica al autor de *Don Juan* en su abarcador estudio sobre *La novela española contemporánea (1898 - 1927)*. El estudioso reconoce una casi constante evolución en la obra narrativa de Azorín desde *La voluntad* (1902), “novela sólo por la galería de tipos que la pueblan, pero no por la acción, esbozada apenas, y presentada como “hecho consumado”, no como proceso vivo”, hasta *La isla sin aurora* (1944), la “más interesante creación novelesca” del ciclo de senectud.

De Nora concluye que si se aplica con cierto rigor el rótulo “novela”, “Azorín no es, pese a sus múltiples y valiosos intentos, un novelista”. La razón más determinante: la sensibilidad azoriniana ha escamoteado casi siempre la realidad y el fluir de la vida que lo rodea. “Es así el suyo un mundo pequeño, alfeñicado, delicioso, pero no completo, y además detenido, estilizadamente inmóvil, fuera de todo tiempo. Como signo del nuestro, una muestra acabada, perfectísima (todo él sostenido a pulso de inhibiciones y rechazos), de lo que la novela no es ni puede ser (lo que entendemos por *novela*): literatura de evasión”.

Desde esa perspectiva está observada *Don Juan*:

El ya conocido aspecto de estampas sucesivas, de cuadros superpuestos sin apenas acción que los enlace, se acentúa. Don Juan, en rigor, no es una novela, ni siquiera el retrato novelesco de un personaje, sino un libro de prosa artística cuya unidad está en el tono, en la sensibilidad del autor y en el ambiente (genérico, inconcreto) de “pueblo castellano” en el que los tipos, más que moverse, se inmovilizan.

Del personaje contemporáneo y de su ciudad (caps. I - V), Azorín nos traslada de pronto, sin la menor relación aparente ni orgánica al siglo XVI, presentándonos al obispo don García en lucha con las monjas jerónimas. Hace que desfilen luego (o más exactamente "nos pasa", como en un álbum) una serie de tipos cuyo contacto con don Juan es nulo o mínimo: Quijano, el Presidente de la Audiencia, un coronel de la Guardia Civil. O introduce de pronto unos datos estadísticos sobre la situación, alimentación y jornales de "Un pueblo" (cap. XIV). O nos cuenta la edificante historia de un Gobernador poeta, quijotesco y justiciero, prontamente destituido (cap. XVIII). Está el libro más que mediado cuando don Juan reaparece. Hay apenas un esbozo de conflicto psicológico al ponerlo en contacto con Jeannette, la cantarina hija del Maestre don Gonzalo, y luego, con sor Natividad. E inmediatamente la tentación desaparece (con el viaje a París de la familia del Maestre). No ocurre más. En el epílogo, don Juan es un Hermano Juan recluido en su convento, que ha renunciado a todo. ¿Renunciado a qué? Por lo que Azorín nos cuenta no sabemos a qué pudo renunciar; su don Juan es un ser casi abstracto, impreciso, y sobre todo, neutro y vegetativo desde la primera a la última página.

Nuestro análisis del texto de Azorín pone de manifiesto, en sus distintas conclusiones, los desacuerdos con la apreciación que antecede; se han encontrado los enlaces, tenues o fuertes, que denotan la existencia de la trama novelesca y el avance del proceso narrativo. El estudio de los personajes demuestra de qué manera "el mínimo o nulo contacto" de que habla De Nora no es tal ni mucho menos falto de significación en el aprendizaje de don Juan del Prado y Ramos. El análisis halla un sentido a los datos, no sólo estadísticos, que el narrador incorpora al relato, y un sentido más que jugoso. Finalmente creemos que la tentación desaparece, cierto es, porque la familia del maestre abandona la pequeña ciudad y parte a París, pero demostramos cómo el rechazo voluntario de don Juan es anterior a la partida de Jeannette.

La novela española contemporánea (1898 - 1927). T. I. Madrid, Editorial Gredos, 1958 (Biblioteca Románica Hispánica). El capítulo "Azorín" ocupa las páginas 231 - 260; el análisis de Don Juan, las páginas 240 - 241.

1.14. José María Martínez Cachero (1960)

La intención del estudio de Martínez Cachero, devoto del escritor español, es rastrear aquellos rasgos que más afectan a la textura de la novela o de la etapa novelística en cuestión. El capítulo II repasa el concepto que Azorín tiene de la novela a través de textos que parten del capítulo XIV de la primera parte de *La voluntad* y llegan al capítulo V de *La isla sin aurora* y al XVI de *Salvadora de Olbena*.

"*Novela donde no pasa nada*: tal es el primero y apresurado dictamen que suele formularse tras la lectura de un libro narrativo de Azorín, dictamen que se ratifica si inmediatamente antes o después nos zambullimos en otro universo novelístico tumultuoso y abigarrado". Aludiendo a las palabras del prefacio de *Bérénice*, que Azorín incorpora como epígrafe a *Don Juan*, agrega el crítico: "Pensar que el *nada* de la fórmula raciniana equivale estrictamente a la nada real sería despropósito. La *nada* de Racine y de Azorín —y acaso más de éste que de aquél— consiste en muy poca cosa, desde luego: en algo de levísima, frágil, insinuante naturaleza; algo que existe tan de verdad como lo gruesamente evidente y llamativo, y que se opone a ello" (pp. 38 - 39).

Discrepando con otros intentos de agrupamiento de la narrativa azoriniana, Martínez Cachero ofrece el suyo: *Vísperas*, obras anteriores a *La voluntad*; la zaga de Antonio Azorín; el dolorido sentir; Azorín eternamente joven; desasimiento y crepúsculo.

Tomás Rueda (1915), *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925) integran la trilogía que ejemplifica la tercera etapa, la del dolorido sentir. Esta etapa muestra un cambio de actitud hacia realidades propias e intransferibles, de signo diverso. El sociólogo regeneracionista se hace lírico, manifiesta Martínez Cachero, haciendo suyo el juicio de Dolores Franco.

Don Juan es calificada como "una de las cimas de la producción azoriniana". Discrepa el crítico con los reparos formulados por Romero Mendoza a la novela de Azorín (cfr. 1.4.); para el primero, Azorín se propone fundamentalmente tratar en forma novelesca un asunto que toma prestado, pero cuando lo hace es porque tiene conciencia de que puede aportar algo de su espíritu al asunto en cuestión.

Si se acepta que los mitos literarios son inagotables, bien podemos esperar que se los trate con enfoques diversos y aun contradictorios. Cada creador verá en el mito lo que mejor conviene a su espíritu, a su estética. No podría, pues, esperarse que Azorín repitiera en *Don Juan* el "vendaval erótico" de que hablaba Américo Castro: Azorín ha conformado su *Don Juan* del único modo coherente con su propia sensibilidad. No obstante la legitimidad y pertinencia de su interpretación, Azorín la ampara con la explícita referencia al "Milagro VII" de Gonzalo de Berceo.

Al tratar al protagonista y a los personajes, observa Martínez Cachero la ausencia de noticias acerca del pasado de aquél. Sostiene que la poderosa capacidad para el amor, característica de don Juan, no se ha extinguido: "ha cambiado de signo, como disponiéndose ahora a compensar de los males causados por sus hechos anteriores". En esa vida de entrega amorosa a los demás, don Juan conoce todavía algunos momentos de tentación: los que derivan de Angela, Sor Natividad y, especialmente, Jeannette. Respecto de este último punto, compartimos sólo parcialmente el juicio de Martínez Cachero: no consideramos que el texto de Azorín ofrezca indicios para afirmar que Angela constituye una tentación para el héroe.

El crítico revisa prolijamente el carácter de don Juan: su elegancia interior, su textura anímica, su armónico equilibrio. Se demora, luego, en la referencia al ámbito espacial de la novela. Señala que “ni un solo matiz colorea a lo “98” la descripción física y anímica” de la pequeña ciudad, no obstante las seguras notas que hubiera podido explotar el Azorín regeneracionista de las primeras novelas. Respecto del ámbito humano, apunta: “Se trata de un reducido círculo, no poco homogéneo en cuanto que existen varias afinidades entre sus miembros; de éstas no es la menos importante el hecho de que pertenezcan en su mayor parte a una clase social no apretada económicamente y distinguida por su cultura y costumbres”.

La actitud piadosa de don Juan se inserta en lo que Martínez Cachero denomina “franciscanismo” de Azorín, franciscanismo que ras trea en otras obras de Martínez Ruiz. En relación con ambas actitudes considera el crítico cómo se articula en la novela la temática de justicia y ley, temática que también localiza en otras obras.

Al estudiar la estructura y la expresión de la novela, encuentra “muy lógicamente ordenada la disposición de los 39 capítulos de este libro, lo cual hace deducir una coherente estructura”. La tarea analítica resulta, en ese aspecto, particularmente lúcida si se tiene en cuenta la insistencia de la crítica anterior en señalar la ausencia de una organización novelística en los relatos azorinianos.

Las novelas de Azorín. *Madrid, Ínsula, 1960; pp. 174-188.*

1.15. Benito Varela Jácome (1966)

En su libro *Renovación de la novela en el siglo XX*, Varela Jácome dedica a Azorín parte del capítulo titulado “Renovación de la novela en España”; estudia las novelas primeras y divide el trabajo en “El problema de España”, “Recreaciones literarias” y “Bibliografía”.

El crítico reconoce como distinto el aporte novelístico de José Martínez Ruiz, ya que la mayor parte de su obra cae dentro del género ensayo y está orientada por sus preferencias literarias, esto es, por su entrañable amor a los clásicos.

Coincidimos con una opinión de Varela Jácome: él encuentra que Azorín rompe, ya en sus primeras novelas, con algunos procedimientos narrativos decimonónicos. Emplea la pormenorización descriptiva de la escuela realista - naturalista; pero, además de su técnica impresionista, con sus cambiantes matizaciones lumínicas, consigue una estructura sintáctica paratáctica, recortada en yuxtaposiciones asindéticas, muy distinta de los largos períodos hipotácticos del siglo XIX. La preferencia por la estampa, el gusto por el cuadro, se diferencian de la acumulación naturalista por el fino espíritu de selección de sensaciones, por la adjetivación, por la emoción anímica característica de los escritores del 98, por las frecuentes repeticiones. Sin embargo, a veces la impersonalización gramatical produce

un alejamiento de los objetos, nos aproximan a la objetivación de las obras posteriores. El escritor levantino prescinde, por otra parte, de contar la peripecia total de los personajes; su andadura vital queda segmentada, reducida a los encuadres de la historia actual.

Martínez Ruiz —sigue el crítico— limita su actividad, durante una decena de años, al ensayo, a captar el sentimiento vital de los clásicos y cuando retorna al género novelesco abandona la “saga de Antonio Azorín” para interpretar temas literarios. Recrea el asunto de una novela ejemplar cervantina; imprime nueva vida de ficción a Don Juan; revitaliza el carácter romántico de Doña Inés.

“Consigue una madura interpretación del famoso mito español en *Don Juan* (1922). Podemos afirmar con Ortega y Gasset que Azorín ha acertado con la brecha por donde la sensibilidad moderna penetra en el recinto de la literatura vieja. Hace vivir al Tenorio en una ciudad provinciana, cargada de historia, de vuelta del pecado. En el epílogo aparece recluido en un convento. En esta nueva interpretación de Don Juan, “casi seráfica” para Marañón, el amor humano está «con toda su inquietud y con todas sus tempestades, a un paso del puro amor de Dios.»”

Renovación de la novela en el siglo XX. *Barcelona, Ediciones Destino, 1966; pp. 52-58.*

1.16. León Livingstone (1970)

La “Nota preliminar” de León Livingstone a su libro *Tema y forma en las novelas de Azorín* anticipa la intención del estudio, que no se propone ser un “detallado análisis de las novelas de Azorín, tarea ya emprendida por otros críticos, aunque queda todavía mucho por decir sobre el tema, sino que trata de comprender el significado o sentido general de la producción azoriniana, que entendemos como un continuo experimentar con las posibilidades de la novela. Dentro de este estudio se encontrarán discusiones de cada una de las novelas, que no tienen el propósito de ser ni sistemáticas ni completas: siempre se supeditan a la consideración general de la influencia del tema en la forma de la novela azoriniana”.

En general la crítica —reconoce Livingstone— se ha negado a atribuirle autenticidad a las nuevas creaciones de la generación del 98, debido particularmente al anticonvencionalismo de las mismas. Los límites de la novela no son conocidos en forma precisa: de allí entonces que se designe a Baroja como a un novelista químicamente puro y se le niegue a Azorín esa condición, olvidando que el mismo Azorín estima que la novela no tiene que conformarse a ningún criterio absoluto, sino que depende única y exclusivamente de la imaginación del artista. Los hombres del 98 —continúa Livingstone— reconocieron el “estado crítico” de la novela y se unieron en la convicción de una urgente necesidad de reforma literaria. La poetización sin alteraciones, de la realidad, es un incesante *Leit motiv* de las novelas de Azorín. Azorín acepta la percepción limitada como base auténtica del arte novelístico, pero lucha tratando de atribuir a lo “limitado”, a lo particular, un sentido de lo universal.

En "Fondo temático de las novelas: el dualismo de conceptos contradictorios" (apartado 3, capítulo III), estudia de qué manera incide sobre Azorín la rivalidad entre el intelecto y la voluntad que produce una revalidación de la vida contemplativa interior del hombre frente a la de la acción; halla que esta dualidad es clave para entender la aparente "amorfía de la novela azoriniana".

Más adelante reconoce que el tono dialéctico de las primeras novelas se manifiesta, además, en la disposición intelectual casi matemática de los personajes, quienes se ajustan a distribuciones geométricas. Entre los ejemplos propuestos —Azorín - Justina; Azorín - Yuste (*La voluntad*); Tío Pablo - Tía Pompilla; Tío Pablo - Doña Inés; Doña Inés - Plácida; Doña Inés - Doña Beatriz; Doña Inés - Diego (*Doña Inés*)—, aparece la pareja Don Juan - Jeannette, de la novela de 1922.

Azorín denominará "intensa y profunda acción intelectual" al principio del valor superior de la actividad intelectual; ello constituye —para el crítico— la base de la estética del nuevo arte novelístico de Azorín, un arte en el cual "no pasa nada", un arte en que las truculencias, gritos y aspavientos de los predecesores son reemplazados por una "trama sutil, casi imperceptible". Azorín compendia ese tipo de ficción en la que nada o casi nada sucede, con las palabras del prefacio de *Bérénice* que escoge como epígrafe para *Don Juan*.

Finalmente, al abordar las "proyecciones estilísticas de los temas generales" alude a la funcionalidad de la "llamada técnica del inventario" y ejemplifica con el "Censo de población" del capítulo IV de *Don Juan*: "El estilo enumerativo, a pesar de su aparente falta de criterio, tiene una motivación especial. Corresponde directamente al deseo de Azorín de forjar un medio de expresión libre de los "subterfugios, las supercherías, los tranquillos de estilo" (Azorín, *La voluntad*), en contra de los cuales hace que se pronuncie Yuste, defectos que asocia específicamente con la ampulosa retórica de la elocuencia decimonónica, el "énfasis y artificio" de Castelar, Núñez de Arce, Echegaray, "la pintura de la Historia".

La idea azoriniana de que la arbitrariedad del desenlace es corroboración de la superfluidad del argumento se refuerza en *La isla sin aurora* con el principio de la belleza de lo inconcluso. Sobre el particular acota el crítico: "El principio de la forma inacabada o abierta proporciona una confirmación teórica de la manera de novelar básica de Azorín desde el comienzo. La estructura antiarquitectónica de las primeras novelas en las que los elementos de una intriga convencional están presentes pero quedan intencionalmente sin desarrollar, desdeñosamente relegados a un papel secundario al de la expresión de los pensamientos y sensaciones del peripatético protagonista (la versión original de *La voluntad* lleva el subtítulo de *Primeras andanzas de Antonio Azorín*), produce un tipo de trama lineal, horizontal que va rematándose sin nunca tener un término, como en los amores inconclusos de *Antonio Azorín* y *Don Juan*."

Las conclusiones del ensayo de Livingstone redondean la "Nota preliminar" y arriban a este concepto —rector en todo su ensayo, que com-

partimos casi totalmente y que creemos aplicable a Don Juan—: “Una lectura de las novelas de Azorín revela clara e insistentemente la *intención* del autor de crear una novela sin acción e idealmente sin espacio, ni tiempo “ni personajes”. De allí que no sirvan los criterios tradicionales para juzgar una voluntad creadora heterodoxa.

Azorín relega la trama en la jerarquía de los componentes de la novela, rehusa orientar la novela hacia una representación de personajes (esto resulta más anticonvencional) y esto complementa su aversión a la trama. La antinarración de lo ordinario permite sólo la representación de la existencia rutinaria de seres poco extraordinarios: la “epopeya” da paso a la “etopeya”.

La valorización final de la ficción de Azorín requiere una consideración de su método de crear o más específicamente, de su manera de evitar la creación de personajes. En principio, “la reducción de lo extraordinario literario a lo ordinario de la realidad contemporánea, a la prosaica existencia del hombre común, lleva a Azorín a tratar de representar en sus novelas solamente vidas opacas”.

Los personajes de Azorín no son tan “corrientes” desde el punto de vista social, dado que son cultos y están libres de preocupaciones económicas, circunstancias que le permiten dedicarse totalmente al problema de sus vidas anímicas. No es menos cierto que sus vidas están desprovistas de acontecimientos genuinamente sensacionales. “El gran escándalo que cambia la vida de Doña Inés gira alrededor de un simple beso, mientras que las aventuras amorosas de Don Juan se ven reducidas a flirteos inocentes”.

Con esta última afirmación discrepamos: fuera del contexto, el coqueteo de la jovencita Jeannette puede aparecer inocente, pero dentro del proceso de entrañable mutación que el ex donjuán se propone voluntariamente, la provocación “inocente” es una valla puesta en el camino de transformación.

La inclusión de personajes clásicos —don Juan, por ejemplo— procede en gran parte por reacción. “Don Juan no es el irresistible burlador, sino un inofensivo caballero cuya fogosa pasión ha sido gastada tiempo ha. En un anti - Don Juan”.

Tema y forma en las novelas de Azorín. *Madrid, Editorial Gredos, 1970 (colec. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos).*

2. “Don Juan” de Azorín: hipótesis de trabajo para un análisis estructural

Este trabajo ofrece el resultado de un distinto acercamiento a *Don Juan* de Azorín. 1/ La crítica ha insistido en atribuir al texto ciertos rasgos que escamotean su condición de novela; hemos creído por ello necesario corregir o restringir los alcances de tales asertos. 2/ A tal

efecto hemos insistido en superar los límites de la impresión o de apreciaciones demasiado vagas y generalizadoras mediante una objetiva y pormenorizada tarea de análisis. La parte primera del trabajo se circunscribe a considerar aspectos relativos a la composición narrativa, a su continuidad y a la dinámica del proceso y, finalmente, atiende a la presencia de ciertos elementos en apariencia gratuitos o desconcertantes. La parte segunda intenta hallar el diseño de la novela de 1922, aproximándola a una rigurosa formulación matemática. La novela de Azorín no propone al lector acertijos voluntariamente indescifrables ni se regocija en un calculado hermetismo. Es evidente, sin embargo, que tiene un diseño riguroso y acaso inaprehensible en una lectura no demasiado atenta. El novelista va aportando, a veces muy tenuemente, los elementos que han de permitir después la reconstrucción del diseño. El diseño no está dado al lector; éste debe ir descubriendo sus elementos y las interrelaciones que los hacen jugar como integrantes de un sistema. El análisis no sólo debe descubrir las líneas que lo posibilitan sino las relaciones de las líneas entre sí y de cada una con el conjunto.

Después de la cima que representa la publicación, en 1615, de la segunda parte del *Quijote* —en no pocos aspectos, verdadera iniciación de la novela moderna— y el segundo momento de la picaresca —demasiado interesada por la preocupación moralizante—, el género novelesco entra, en España, en una etapa de letargo de la que ni siquiera logran sacarlo las incursiones poco felices de la novela histórica que aporta el romanticismo. Hay que llegar hasta el realismo y su secuela naturalista —con los alcances que la estética naturalista asume en la novela española— para encontrar su renacimiento. Pedro Antonio de Alarcón, *Clarín*, José María de Pereda, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós son, entre otros, hitos significativos de ese despertar. Prescindiendo de la evolución de algunos de ellos —caso típico, Pérez Galdós— el realismo penetró hasta bien entrado el siglo XX y en algún caso —el de Palacio Valdés, por ejemplo— llega hasta los umbrales de la guerra civil.

Sin embargo, frente a esa línea, los hombres del 98 irrumpen con nuevas modalidades narrativas, francamente heterodoxas respecto del canon tradicional de la novela decimonónica. Alonso Zamora Vicente señala el año de 1902 como fecha crucial de ese proceso de renovación: se publican *La voluntad* de Azorín, *Camino de perfección* de Pío Baroja, la *Sonata de otoño* de Valle-Inclán y *Amor y pedagogía* de Unamuno. 3/

Las diferencias de contenido y de técnica narrativa entre ellas no invalidan un propósito común: la voluntad de renovación frente a la novela tradicional. La novelística de Unamuno se desinteresa del mundo de las cosas —tan caro al realismo— y ahonda, a través del diálogo especialmente, en el universo existencial (“novela personal” la ha denominado Julián Marías). Valle-Inclán evoluciona desde la estilización embellecedora de prosapia modernista de las *Sonatas* a la estética deformante de las novelas esperpénticas del *Ruedo Ibérico*. Baroja es acaso el más cercano a la tradición realista y el único —el juicio pertenece a Guillermo

de Torre— que merece cabalmente el calificativo de novelista. En el caso de Azorín, el resabio naturalista que aún sobrevive en *Diario de un enfermo* (1901) y en *La voluntad* va atenuándose en un progresivo despojamiento del cual puede ser buen ejemplo *Don Juan*. El propósito renovador de Azorín acaso va más lejos que los de sus coetáneos: recatadamente, sin alharacas, Azorín insinúa algunas de las innovaciones que luego serán novedad en la novelística de la década del 60. 4/

2.1. “Don Juan”: de la primera impresión a la apreciación analítica

Atendiendo a su arquitectura, ¿qué notas manifiestas impone una primera lectura de *Don Juan* de Azorín?:

a. La novela impresiona como un relato inorgánico, con una ordenación capitular cuya necesidad no se percibe.

b. La novela se presenta como una yuxtaposición de capítulos con enlaces muy tenues y, en algunos casos, sin enlaces, con el consiguiente efecto de discontinuidad narrativa.

c. La sucesión de los capítulos no configura la dinámica de un proceso narrativo; todo lo más, hacia el capítulo XXV se insinúa un conflicto en torno de don Juan y Jeannette.

d. La novela destaca ciertos aspectos desconcertantes: 1. la ausencia de don Juan, luego de la minuciosa presentación, o su atenuada presencia en un porcentaje de capítulos cuantitativamente significativo; 2. la incorporación de una nutrida y dispersa galería de personajes; 3. el acopio de abundantes datos culturales de discutible pertinencia en la economía del relato.

Relecturas atentas de la novela llevan a una apreciación analítica que corrige la primera impresión anteriormente señalada.

2.1.1. La ordenación capitular: capítulos y bloques

Se ha hablado de una distribución de capítulos en la que no se advierte la ley que regula tal sucesión. El análisis demostrará la falacia de esa primera impresión.

Un primer acercamiento al texto azoriniano agrupa capítulos en bloques de dos, tres, cuatro y seis. En ese sentido, pues, hay capítulos que no pueden separarse: el I del II; el III del IV y V; el VI del VII, VIII y IX; el XIII del XIV y XV; el XVII del XVIII, XIX y XX; el XXV del XXVI y XXVII; el XXVIII del XXIX, XXX y XXXI; el XXXII del XXXIII; finalmente, el XXXIV del XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII y XXXIX. 6/

El bloque de los capítulos XVII-XX bimembra la novela: superada la etapa de observación y aprendizaje y comprobada la falencia del orden

social (en el capítulo XX, que corona dicho grupo), don Juan inicia, en la órbita positiva de la acción, sus respuestas, reparadoras de aquella falla y simultáneamente enriquecedoras de su proceso de transformación.

Sin olvidar la inamovilidad de los bloques señalados, los dieciséis primeros capítulos toleran mínimas alternativas de disposición.

La índole del bloque I - II (presentación del personaje) y su relación con los dos bloques siguientes (el espacio e incursión hacia el pasado histórico), determina que pueda correrse hasta colocarse antes o después del capítulo X. El bloque VI - IX debe seguir al III - V: comienza con un personaje (el obispo don García) instalado en un espacio que se da por presentado; la incidencia de la acción del obispo en dicho espacio adquirió tal relevancia que "dividió en dos épocas —la anterior y la posterior— los fastos de la pequeña ciudad" (p. 31). El carácter eminentemente presentativo del bloque I - II y el hecho de que don Juan no "actúe" hasta el capítulo XI es lo que permite las posibilidades de desplazamiento señaladas. Aún más: dado que el novelista anticipa, mediante presentación indirecta, los rasgos del protagonista, 7/ los capítulos I y II podrían perder su condición de tales e ir integrándose, fragmentariamente, a otros capítulos en los cuales haya comportamientos que ejemplifiquen el rasgo anotado. La alternativa de colocar el bloque I - II antes o después del capítulo X puede apoyarse en la relación personaje (I-II) - espacio reducido (X).

Cualesquiera sean las variantes de posición, el capítulo XI —ubicado en el centro de la primera parte de la novela— resulta inamovible. Las razones provienen de dos aspectos de dicho capítulo: inicia frágilmente la acción personal de don Juan; además, el actante que lo vertebra es el obispo ciego, primer eslabón en la etapa de observación y aprendizaje del protagonista. Esta se inicia justamente en el capítulo XI y se prolonga hasta el XX. El narrador va marcando una integración progresiva de don Juan a la vida de la pequeña ciudad. De allí que el conjunto de los capítulos XI, XII, el bloque XIII - XV y el XVI no puedan alterar su ordenación sin lesionar la coherencia íntima que les da soporte.

Don Juan del Prado y Ramos se incorpora gradualmente a la habitualidad de la pequeña ciudad.

capítulo	"el otro"	incorporación a la habitualidad
XI	el obispo ciego	"Don Juan viene <i>alguna mañana</i> a verle"
XII	el aurífice	"(Don Juan viene a charlar con él <i>algunos ratos</i>)"
		"Y <i>todas las tardes, a la misma hora</i> , el aurífice y don Juan ven la cara de un niño que se pega al cristal"
XIII	doctor Quijano	"Don Juan le acompaña <i>algunos días</i> en sus visitas por los barrios populares"

XIV	doctor Quijano	Invitado por Quijano, don Juan viaja a un pueblo cercano
XV	Gil	"En el pueblo, Don Juan y el doctor Quijano han ido a pasar la noche a casa de un labrador amigo"
XVI	maestro Reglero	"Don Juan les acompaña <i>algunos días</i> "

El paso del capítulo XI al XII queda explicado por un progreso de la habitualidad. La colocación del bloque XIII - XV respecto del capítulo XII, si bien supone una restricción de la habitualidad, en el progreso narrativo aporta la primera secuencia con localización particularizada del comportamiento de don Juan.

Aparentemente, el capítulo XVI marca un retroceso que podría llevarnos al XI, a la primera marca de habitualidad del XII o al XIII. En este caso, la razón del lugar otorgado al capítulo no ha de buscarse en la pauta de la habitualidad sino en otras intenciones: 1. la aproximación entre dos capítulos que ofrecen dos diferentes visiones de la naturaleza posibilita la intensificación, por contraste, de aquéllas (Gil: campo = valor económico con connotación de trabajo esforzado; maestro Reglero: campo = fuente de aprendizaje gozoso); 2. el capítulo XVI precede inmediatamente al bloque XVII - XX, que clausura la primera parte de la novela (frente al maestro Reglero y sus niños, don Juan concluye la etapa de observación provechosa; frente al nuevo gobernador, don Juan incorpora otro elemento de saber, pero derivado de la acción compartida con Pozas).

Los capítulos integrados en bloque no pueden ser sacados de su respectivo bloque. Pero hay más: es necesario verificar si existe la posibilidad de alterar el orden capitular interno de cada bloque.

Se estudiarán, ahora, los que corresponden a la primera parte de la novela:

<i>bloque</i>	<i>razón de agrupamiento</i>	<i>¿trasladable?</i>	<i>razón de ordenación interna</i>	<i>¿alterable?</i>
I - II	Presentación del héroe	sí	Prosopografía - etopeya Cfr. títulos	no
III - V	Conformación del espacio	no	Material - espiritual. Cfr. títulos	no
VI - IX	Conformación del ámbito religioso VI-VII: pasado VIII-IX: presente	no	Personaje - acción: VI-VII Temporal: VII, VIII y IX Oposición: VIII - IX	no

XIII - XV	Relación don Juan - Quijano XIII: habitualidad XIV-XV: accional	no	Habitual - particular: XIII-XIV y XV Accional - temporal: XIV - XV	no
XVII - XX	Conceptual XVII: planteo conceptual XVIII-XX: res- puesta accional	no	Conceptual - accional: XVII - XVIII a XX Accional - temporal: XVIII-XIX XX	no

Una última nota: se varíe o no la posición del bloque I - II, es indispensable que los capítulos VIII y IX vayan seguidos del X, como ocurre en la novela, o del bloque I - II, si se procede a la variación. Lo que interesa es que los capítulos VIII y IX entren en contacto directo con la figura del protagonista, sea a través de la mención de su casa (cap. X), sea a través de la presentación indirecta (I - II). Se apoya lo propuesto mediante este razonamiento: el capítulo VIII corrobora, en el presente de la novela, el rezago de laxitud y profanidad apuntado en el capítulo VII. Las diversas implicancias del IX valorizan rasgos abiertamente contrastantes respecto de los anteriores. Que el personaje de don Juan deba aparecer después de los capítulos VII, VIII y IX se justifica por cuanto ello lo sitúa en relación con el VII y el VIII por su pasado y especialmente su presente, y con el IX por el futuro en que culminará su proceso de cambio.

El capítulo XXI inicia lo que hemos designado segunda parte de la novela.

Los cuatro primeros capítulos no agrupados presentan cinco personajes relacionados directamente con el héroe: don Leonardo (XXI), la vieja dama (XXII), la Tía y la muchacha (XXIII) y don Federico (XXIV). En la parte primera del relato, y antecediendo al bloque bimembrador (XVII - XX), hay seis capítulos que presentan, también, cinco personajes en relación con don Juan: el obispo ciego (XI), el aurífice (XII), Quijano y Gil (XIII, XIV y XV) y Reglero (XVI). Los capítulos XXI, XXII, XXIII y XXIV son los únicos de esta segunda parte que no integran bloque; a partir del XXV, todos los capítulos han sido agrupados.

Si bien el orden de sucesión de los cuatro capítulos indicados no aparece articulado por signos manifiestos, puede observarse: 1. a los cuatro les es común una similar actitud de Don Juan: solidaridad y acción (=donación); 2. en los dos primeros capítulos, don Juan inserta su acción en el grupo y en los dos últimos, don Juan está solo frente al otro; 3. en cuanto a la donación, es perceptible una trayectoria progresiva que va del marco interior a la manifestación material: mentira piadosa (XXI), ruego a Dios (XXII), entrega de dinero (XXIII), obtención de empleo y apoyo afectivo (XXIV). El marco interior que alberga los actos de donar

(XXI y XXII) soporta también una intensificación de grado: lo que va de la mentira piadosa al revelador ruego a Dios. Exactamente lo mismo puede aplicarse a las donaciones de los capítulos XXIII y XXIV: lo que va de la entrega de dinero (=ayuda momentánea) a la obtención de un empleo y la ayuda espiritual para que sea aceptado (=solución económica del porvenir).

Respecto de lo señalado en el punto 2 del párrafo anterior, cabe la posibilidad de nuevas vinculaciones. Con apoyo en la relación actancial y en el objeto de la acción, se puede advertir que en el capítulo XXI el comportamiento de don Juan asume esta característica:

- Don Juan/don Leonardo (relación 1/1). Objeto: compañía.
- Grupo que integra don Juan/don Leonardo (relación grupo/1). Objeto: mentira piadosa.

En el capítulo XXII, el esquema se repite pero en forma inversa:

- Grupo que integra don Juan/vieja dama (relación grupo/1). Objeto: compañía.
- Don Juan/Dios (relación 1/1). Objeto: ruego.

Entre los capítulos XXIII y XXIV se establece otro tipo de relación en torno de la categoría “tiempo”: el capítulo XXIII se proyecta desde el pasado hacia el presente de Don Juan (desde el episodio del señorito y la Tía hasta la donación de dinero a la muchacha); el capítulo XXIV parte del presente y se proyecta hacia el futuro (obtención del puesto - solución del futuro de don Federico).

Así, el orden en que el narrador ha distribuido los capítulos XXI a XXIV respeta una esencial coherencia interna.

Del XXV al XXXIX no se dan capítulos aislados. El hecho de que haya cuatro bloques y de que su interrelación aparezca más manifiesta que otras veces, explica que José Martínez Cachero haya localizado en estos últimos capítulos la existencia de un casi conflicto. 8/

La ubicación de los capítulos XXXII - XXXIII obedece a una razón de carácter conceptual. La suma de ambos capítulos concita el momento cima de la toma de conciencia de don Juan y de su máxima donación. En este sentido, culmina la gradación iniciada en el XX, con un antecedente en el XII, y desarrollada en los capítulos XXI a XXIV.

Los capítulos XXXII y XXXIII, sin embargo, no siguen al XXIV: por un lado, es necesario que el héroe sortee el riesgo de la seducción femenina, lo cual ilumina especialmente las acciones de los capítulos XXXII y XXXIII; por el otro, estas acciones anteceden al capítulo XXXIV, que inicia la secuencia de la partida de Jeannette y el definitivo y verdadero encauzamiento de don Juan.

El bloque XXXII - XXXIII es el eje articulador de los dos que lo flanquean. El que lo precede se ha subdividido en: 1. el bloque XXV - XXVII (antesala de los capítulos de la tentación: el espacio y concentración de personajes anteriormente dispersos); 2. el bloque XXVIII - XXXI (secuencia de la tentación). El bloque que sigue al XXXII - XXXIII conforma la secuencia de la partida (XXXIV - XXXIX). Puede observarse que el bloque eje articula los siete capítulos anteriores con los siete (seis + Epílogo) posteriores.

A diferencia de lo que ocurre con el resto de los capítulos de la novela, entre el XXV y el XXXIX es perceptible el progreso temporal de la acción.

El criterio que se ha seguido para la agrupación de los capítulos, la imposibilidad de alterar su orden distribucional y la relación interna entre los capítulos que conforman cada bloque, puede así consignarse:

<i>bloque</i>	<i>razón de agrupamiento</i>	<i>¿trasladable?</i>	<i>razón de ordenación interna</i>	<i>¿alterable?</i>
XXV - XXVII	Espacio y concentración de personajes	no	Espacio - personaje - personajes	no
XXVIII - XXXI	Presencia femenina (tentación)	no	Proceso de tentación: tensión y distensión	no
XXXII - XXXIII	Accional	no	Temporal y causal	no
XXXIV - XXXIX	Partida: preparación y concreción	no	Llegada de Perichón: pauta indicativa de la iniciación de la partida (XXXIV) XXXIV - XXXV: temporal XXXV - XXXVI: temporal XXXVII: despedida XXXVIII - XXXIX: temporal	no

De lo dicho se desprende que *Don Juan* de Azorín está muy lejos de ser un relato inorgánico. Si bien una primera lectura puede conducir a creer que el ordenamiento de los capítulos, si no caprichoso, es por lo menos bastante libre y suelto, posteriores y más atentas aproximaciones permiten arribar a un juicio muy distinto: la novela no consiente sino la

ordenación que tiene con la excepción de los posibles desplazamientos del bloque I - II. Esta excepción, por la índole de los contenidos de los capítulos (presentación del protagonista) no significa restricción alguna al coherente tramado de la novela.

2.1.2. *La continuidad narrativa: los enlaces entre capítulos*

La ausencia de enlaces entre los capítulos o la presencia de enlaces sólo tenues que descubre una primera lectura, produce —según se dijo— la impresión de una cierta discontinuidad narrativa. Una detenida “lectura horizontal” alerta sobre la existencia de algunos enlaces fuertes entre capítulos y corrobora la persistencia de ausencia de nexos, aunque escasa, y la aludida presencia de enlaces tenues. La ausencia de nexos entre capítulos se equilibra con las relaciones que encuentra una “lectura vertical”, integrativa. El análisis que sigue se limita a señalar los enlaces capitulares inmediatos e indica también la recuperación de datos de capítulos anteriores con exclusión de aquéllos que se encuentran en el inmediato anterior:

Prólogo - I

Enlace: personaje (don Juan)

I - II

Enlace: personaje (don Juan)

Marca de enlace continuativo: título (“*Más de su etopeya*”)

II - III

Enlace: personaje (don Juan)

Recuperación: pasado del personaje (“Don Juan no mora *ya* en una casa suntuosa”). Cfr. Prólogo

III - IV

Enlace: espacio (el Censo de población corresponde a la provincia de que era capital la pequeña ciudad; cfr. títulos)

Otro enlace: espacio expandido cuantitativa y cualitativamente (conventos)

IV - V

Enlace: espacio (cfr. título)

Marca de enlace restrictivo: “El *espíritu* de la pequeña ciudad”

Recuperación: edificios (Catedral, casa del Maestro, muralla romana)
Cfr. cap. III

V - VI

Enlace: espacio ("El obispo más famoso de todos los que ha visto la ciudad...")

Otro enlace: incidencia de la acción del personaje en el espacio (la lucha del obispo con las jerónimas "dividió en dos épocas —la anterior y la posterior— *los fastos de la pequeña ciudad*")

Recuperación: orden conventual (jerónimas). Cfr. caps. III y IV

VI - VII

Enlace: personaje (obispo don García)

Otro enlace: expansión accional de un dato (relato de la lucha mencionada en el cap. VI)

Marca de enlace: cualificación de la lucha ("La lucha del obispo Don García con las jerónimas del convento de San Pablo fue *épica*")

VII - VIII

Enlace: orden conventual (jerónimas)

Marca de enlace: restricción grupo/1 ("Sor Natividad, *la abadesa del convento de San Pablo*, convento de jerónimas...")

Otro enlace: temporal (pasado al presente)

Marca de enlace: "Sor Natividad *es* hermana de Angela..."; cfr. final cap. VII: "Así hablaban las monjas de San Pablo en 1579"

Recuperación: convento de jerónimas. Cfr. caps. III y IV

Otra recuperación: alusión al maestro. Cfr. caps. III y V

VIII - IX

Enlace: órdenes conventuales, por oposición

Marca de enlace contrastante: cualificación de las monjas ("Las monjas *pobres*")

Recuperación: convento de capuchinas (caps. III y IV)

IX - X

Enlace: ausencia de enlace

Recuperación: personaje (don Juan). Cfr. Prólogo, caps. I - III

Otra recuperación: espacio (la pequeña ciudad). Cfr. caps. III - V

X - XI

Enlace: personaje (don Juan)

Otro enlace: espacio (pequeña ciudad)

Marca de enlace: "... todo reposa en la *pequeña ciudad*"

Recuperación: edificio (Catedral). Cfr. caps. III y V

XI - XII

Enlace: personaje (don Juan)

Otro enlace: espacio (pequeña ciudad)

Marca de enlace: "Dicen que la casa tiene un subterráneo que llega al río. Corrió por *la ciudad*..."

Otro enlace: habitualidad accional de don Juan

Marca de enlace: oraciones que expresan habitualidad

XII - XIII

Enlace: personaje (don Juan)

Otro enlace: espacio (pequeña ciudad)

Marca de enlace: el despacho del doctor "se halla paredaño del convento de las jerónimas"

Otro enlace: habitualidad accional de don Juan

Marca de enlace: oración que expresa habitualidad

Recuperación: edificio (convento de las jerónimas). Cfr. caps. III, IV y VI - VIII

XIII - XIV

Enlace: personajes (don Juan y el doctor Quijano)

Otro enlace: particularización de la habitualidad

Recuperación: espacio (la provincia). Cfr. cap. IV

XIV - XV

Enlace: personajes (don Juan y el doctor Quijano)

Otro enlace: espacio (el pueblo)

Marca de enlace: "En *el pueblo*..."

Otro enlace: accional por continuación

Otro enlace: informativo (Gil certifica datos de la *Información sobre la crisis agrícola*)

XV - XVI

Enlace: personaje (don Juan)

XVI - XVII

Enlace: espacio (la pequeña ciudad)

Marca de enlace: "Por el paseo de la Chopera va caminando un grupo de señores de *la ciudad*"

XVII - XVIII

Enlace: espacio (la pequeña ciudad)

Marca de enlace: "El nuevo gobernador llegó a *la ciudad*..."

Otro enlace: expansión accional ejemplificativa del debate justicia-ley

Recuperación: edificio (Gobierno civil). Cfr. cap. X

Otra recuperación: objetos (libros y papeles viejos). Cfr. cap. X

Otra recuperación, por oposición: personajes (niños del hospicio).
Cfr. cap. XVI

XVIII - XIX

Enlace: espacio (la pequeña ciudad)

Marca de enlace: "La mejor fonda de *la ciudad* es la fondita de La Perla"

Otro enlace: personaje (niños del hospicio - grupo, niño preso - individuo)

Recuperación: personaje (Pozas). Cfr. cap. XVII

Otra recuperación: conceptual ("principio de autoridad"). Cfr. cap. XVII

XIX - XX

Enlace: espacio (la pequeña ciudad)

Otro enlace: personaje (Pozas)

Otro enlace: causal - temporal

Marca de enlace: Don Juan y Pozas "deseaban que los presos que llegaron *ayer*, por carretera, a *la pequeña ciudad*, prosigan su viaje en tren"

Recuperación: personaje (don Juan)

Otra recuperación, por oposición: personaje (gobernador). Cfr. títulos y cap. XVIII

XX - XXI

Enlace: espacio (la pequeña ciudad)

Otro enlace: personaje (don Juan)

Otro enlace: accional (actitud solidaria de don Juan)

Otro enlace: conceptual-crítico (insensibilidad de los funcionarios)

Recuperación: espacios (la Chopera, las murallas). Cfr. caps. XVII;
III y V

Otra recuperación: accional (habitudinalidad de don Juan). Cfr. caps.
XI - XIII y XVI

XXI - XXII

Enlace: espacio (la pequeña ciudad)

Marca de enlace: "...van y vienen sobre *la ciudad* las notas sonoras..."

Otro enlace: personaje (don Juan)

Otro enlace: accional (actitud solidaria de don Juan)

Otro enlace: incorporación de don Juan a un grupo

Marca de enlace: "Circunstantes" con "una profunda opresión" (XXI)
y "aterrados" (XXII)

Recuperación: accional (evocación). Cfr. cap. XIX

XXII - XXIII

Enlace: espacio (la pequeña ciudad)

Marca de enlace: "...junto a las Tenerías, la Cuesta del Río..."

Otro enlace: personaje (don Juan)

Otro enlace: accional (actitud solidaria de don Juan)

Recuperación: personaje (don Juan = comprometido señorito). Cfr.
Prólogo

Otra recuperación: espacio (calle de las Tenerías). Cfr. cap. XVI

XXIII - XXIV

Enlace: espacio (la pequeña ciudad)

Marca de enlace: "*La ciudad* duerme"

Otro enlace: personaje (don Juan)

Otro enlace: accional (actitud solidaria de don Juan)

Recuperación: accional (habitudinalidad de don Juan). Cfr. caps. XI -
XIII, XVI y XXI

Otra recuperación: alusión al maestro. Cfr. caps. III, V y VIII

XXIV - XXV

Enlace: espacio (la pequeña ciudad)

Marca de enlace: "La casa del maestro se levanta en una ancha plaza"

Otro enlace: personaje (el maestro)

Recuperación: edificio (casa del maestro). Cfr. caps. III y V

XXV - XXVI

Enlace: personaje (el maestro don Gonzalo)

Otro enlace: personajes (Angela y Jeannette)

Otro enlace: informativo - accional (expansión accional de un dato)

Marca de enlace: "El maestro es coleccionista de monedas romanas" (XXV); "... don Gonzalo muestra una monedita de oro" (XXVI)

Recuperación: personajes (don Juan, doctor Quijano, maestro Reglero). Cfr. caps. XIII - XV y XVI

Otra recuperación: conceptual (problemática del tiempo). Cfr. caps. V y X

XXVI - XXVII

Enlaces: espacio - personajes - acción (casa del Maestro, contertulios, tertulia)

Marca de enlace: "Los mismos *contertulios* de siempre *están reunidos en casa del maestro*"

Otro enlace: accional (canciones de Jeannette)

Recuperación: espacio (París). Cfr. cap. VIII

Otra recuperación: conceptual (valoración de la ley). Cfr. caps. XVII - XX

XXVII - XXVIII

Enlaces: personajes - espacio (Angela, casa del maestro)

XXVIII - XXIX

Enlace: espacio (casa del maestro)

Recuperación: personajes (Jeannette, don Juan). Cfr. caps. VIII y XXV - XXVII

Otra recuperación: accional, por paralelismo (contemplación ante el espejo). Cfr. cap. VIII

Otra recuperación: accional (tertulias). Cfr. caps. XXVI y XXVII

XXIX - XXX

Enlace: personaje (don Juan)

Otro enlace: accional (tentación)

Marca de enlace: “Una terrible tentación” y “Y una tentación celestial”

Recuperación: personajes (Sor Natividad y don Gonzalo). Cfr. caps. VIII y XXV - XXVII

Otra recuperación: edificio (convento). Cfr. caps. III, IV, VI, VIII y XIII

XXX - XXXI

Enlace: personaje (don Juan)

Recuperación: personajes (doctor Quijano, Angela y Jeannette). Cfr. caps. XIII-XV, XXVI, XXVII; VIII, XXV-XXVIII; VIII, XXV-XXVII y XXIX

Otra recuperación: accional (actitud solidaria de don Juan). Cfr. caps. XII y XX - XXIV

Otra recuperación: accional (habitualidad de don Juan). Cfr. caps. XI - XIII, XVI, XXI y XXIV

Otra recuperación: espacio (ambiente rural). Cfr. caps. XIV y XV

Otra recuperación: accional, con paralelismo y oposición (trabajos domésticos femeninos). Cfr. cap. XXVIII

XXXI - XXXII

Enlace: personaje (don Juan)

Otro enlace: accional (actitud solidaria de don Juan)

Recuperación: “espacial” (caminito). Cfr. caps. V y X

Otra recuperación: espacio (visión panorámica de la ciudad). Cfr. cap. III

Otra recuperación: edificios (huertecito de un convento, casa del maestro). Cfr. caps. III, IV, IX; III, V, XXV - XXIX

Otra recuperación: personaje/s (niño y niñez). Cfr. caps. XVI (por oposición), XVIII, XIX

XXXII - XXXIII

Enlace: personaje (don Juan = Cano Olivares)

Otro enlace: temporal causal (encuentro con el niño - donación)

Marca de enlace: "Quince días después del encuentro de don Juan con el niño descalzo..." - donación de espléndidas escuelas para niños pobres

Recuperación: accional (tertulias). Cfr. caps. XXVI, XXVII y XXIX

Otra recuperación: accional (actitud solidaria de don Juan). Cfr. caps. XII, XX - XXIV, XXXI

Otra recuperación: personajes (contertulios). Cfr. caps. XXVI y XXVII

XXXIII - XXXIV

Enlace: personaje (don Juan = contertulio)

Otro enlace: espacio - personajes - acción (casa del maestre, contertulios, tertulia)

Recuperación: edificios (Catedral y Audiencia). Cfr. caps. III, V, XI; V y X

XXXIV - XXXV

Enlaces: espacio - personajes - acción (casa del maestre, contertulios, tertulia)

Marca de enlace: "En la *tertulia del maestre* están los amigos de todas las noches"

Recuperación: acción singularizada (comentario de los sucesos del día)
Cfr. cap. XXXIII

Otra recuperación: personajes (Pozas y don Leonardo, como explícitos contertulios). Cfr. caps. XVII, XIX, XX; XXI

Otra recuperación: accional (enfrentamiento don Juan - Jeannette).
Cfr. cap. XXIX

XXXV - XXXVI

Enlace: personajes (Angela y Jeannette)

Otro enlace: objeto (la rosa)

Marca de enlace: "A usted... la rosa más roja, la rosa más lozana" (cap. XXXV), título del capítulo XXXVI: "La rosa seca"

Otro enlace: accional (juego del *lion malade* —XXXV— y juego, por Jeannette, del cambio de lugar de la rosa —XXXVI—)

Recuperación: personaje (doña María, anticuaria). Cfr. cap. X

Otra recuperación: espacio (casa de doña María y cuarto de don Juan). Cfr. cap. X

Otra recuperación: accional (preparativos para la partida). Cfr. cap. XXXIV

Otra recuperación: accional, por mención (don Juan acompaña a Quijano). Cfr. caps. XIII - XV y XXXI

XXXVI - XXXVII

Enlace: personajes (Angela y Jeannette)

Otro enlace: accional (preparativos para la partida: despedida del obispo)

Marca de enlace: "Don Gonzalo, Angela y Jeannette *han venido a despedirse* del obispo..."

Recuperación: personaje (don Gonzalo y el obispo). Cfr. caps. XXV - XXVII, XXX, XXXIII - XXXV; XI

Otra recuperación: espacio (París). Cfr. caps. VIII y XXVII

XXXVII - XXXVIII

Enlace: personajes (don Gonzalo, Angela, Jeannette)

Otro enlace: accional (preparativos para la inminente partida)

Marca de enlace: "Saldrán hoy mismo, a prima noche"

Recuperación: personajes y espacio (contertulios, casa del maestro). Cfr. caps. XXVI, XXVII, XXIX, XXXIII - XXXV; III, V, XXV - XXIX, XXXIII - XXXV

Otra recuperación: accional (canción de Jeannette). Cfr. cap. XXVII

Otra recuperación: evocación anticipatoria (Jeannette en el piano: cfr. caps. XXVI y XXVII; Jeannette y sus comportamientos en la casa: cfr. cap. XXIX; Angela y su mano: cfr. cap. XXVIII; don Gonzalo y su moneda: cfr. cap. XXVI)

XXXVIII - XXXIX

Enlace: personajes (familia del maestro y contertulios)

Otro enlace: causal - temporal (despedida)

Marca de ambos enlaces: "Don Juan, don Leonardo, el doctor Quijano, el maestro Reglero, Pozas, todos, *todos los contertulios han ido a la estación a despedir a la familia del Maestre*"

Recuperación: accional ("despedida" final de don Juan y Jeannette).
Cfr. caps. XXIX, XXXV y XXXVI

XXXIX - Epílogo

Enlace: personaje (don Juan = hermano Juan)

Recuperación: pasado del personaje (don Juan). Cfr. Prólogo y cap.
III

2.1.3. La dinámica del proceso narrativo

Se dijo que una primera lectura no revela la generación de un proceso dinámico de avance narrativo. Con la ya mencionada excepción de lo que ocurre a partir del capítulo XXV, *Don Juan* provoca una inicial impresión de novela paralítica, detenida. La relectura corrobora, en parte, esa impresión, encuentra los fundamentos y la delimitación temporal en que se inserta el relato.

Para explicar la especial dinámica del proceso narrativo en esta novela de Azorín, el análisis se apoyará en la categoría "tiempo" como dimensión en la que, necesariamente, debe desenvolverse la acción.

El Prólogo informa al lector de un pasado con progreso accional del personaje: don Juan del Prado y Ramos *era* un gran pecador; *adolesció* gravemente; su espíritu *salió* de la enfermedad profundamente transformado. Este pasado, que aspectualmente se da como clausurado, es anterior al presente de la novela.

En el tramo comprendido entre los capítulos I - VII, no hay indicios que marquen la iniciación del proceso estrictamente narrativo. Los capítulos I - V son en esencia presentativos; aunque hay referencia a acciones, éstas están al servicio de la presentación del personaje o del espacio, pero no desencadenan el arranque de acciones sucesivas. Los capítulos VI - VII configuran una acción (la lucha épica del obispo don García con las jerónimas), eslabonada en el caso del VII, con sentido muy marcado de avance gradual. Pero esta acción se instala en el siglo XVI (la novela transcurre en el XX): si bien se aportan datos que el narrador después recoge (de allí, su funcionalidad), no hay correlación accional entre el relato desplegado en el capítulo VII y el que comienza en el VIII.

El proceso narrativo de *Don Juan* arranca en el capítulo VIII, que se inserta en el presente del relato: si nos atenemos al manejo de los tiempos verbales, la narración en presente marca el tiempo de la novela al oponerse al pretérito del Prólogo y del capítulo VII y se enlaza con la oración inicial del capítulo III, también en presente: "Don Juan no *mora*

ya en una casa suntuosa ni se *aposenta* en grandes hoteles". (p. 17). La visita de Angela y Jeannette a Sor Natividad y las sugerencias que emanan del breve diálogo que sostienen, permiten delimitar el lapso novelizado por el narrador: seis meses.

Para establecer esa conclusión, el relato ofrece tres indicios: 1. la familia del maestro pasa la mitad del año en la pequeña ciudad (XXVII); 2. el ademán de Sor Natividad ("... ha pasado su mano por el fino paño del traje de Jeannette"; p. 38), la exclamación ("¡cuántas cosas veréis en París, Angela!"; p. 38) en la cual la forma "veréis" asume el carácter de futuro hipotético o de probabilidad, y el refuerzo de la pregunta ("¿Es bonito París, Jeannette?"; p. 38) apoyan la impresión de que la familia del maestro acaba de llegar de París; 3. el contenido explícito del último capítulo, con la partida a París. En suma: el proceso de la novela está flanqueado por la llegada desde París y por la partida a la misma ciudad, de la familia de don Gonzalo.

Frente a este lapso de seis meses que el novelista no explicita y que el análisis ha debido deducir a partir de pautas dispersas, hay otro (poco más de un mes) comprendido entre los capítulos XXXII y XXXIX, y marcado por dos precisos informantes de transcurso temporal: 1. el capítulo XXX: "Quince días después del encuentro de don Juan con el niño descalzo..." (p. 149); 2. Perrichón, llegado de París, "estará con sus amigos quince días y regresará con ellos..." (p. 153).

En lo que atañe al avance de la narración, la novela muestra dos *tempos* distintos: uno, el que corresponde al tramo de los capítulos VIII - XXIV; otro, al tramo de los capítulos XXV - XXXIX.

Ya se ha acotado que la novela descubre un proceso de dinámica narrativa a partir del capítulo XXV. La tarea del análisis consistirá en probarlo y en fundamentar su porqué.

Un dato deslizado en el capítulo XXIV ("Don Juan va muchas noches, después de la tertulia del Maestro, a estar un rato con don Federico en la Redacción"; p. 113) denota la existencia de una habitualidad accional de don Juan que el novelista ha silenciado hasta ahora. Ese dato cobra especial realce porque el capítulo siguiente interrumpe el discurso narrativo para instalar la descripción de un espacio: la casa del maestro.

A partir del capítulo XXVI, la habitualidad aludida como mera referencia en el XXIV, se despliega en sucesivas unidades cuyo eslabonamiento va diseñando una progresión accional.

Hay, por lo menos, seis tertulias particularizadas. El narrador insiste en las notas de habitualidad: ésta se apoya en el hecho de que son siempre los mismos personajes en el mismo lugar. Pero cada tertulia ofrece nuevos contenidos: contrapunto sobre el tiempo, evocación de París, la tentación de Jeannette, discusión sobre la identidad de Cano Olivares, llegada de Perrichón, el juego del *lion malade*. Además, esas

tertulias, en algunos casos, presuponen enlaces causales con hechos anteriores o desencadenan efectos posteriores: donación de Cano Olivares - discusión en la tertulia sobre su identidad (XXXIII); premio, en la tertulia, de la rosa roja - la rosa seca (XXXV y XXXVI).

Por otra parte, el conflicto más evidente de la novela (el juego de Jeannette) se articula en este lapso. La levedad que el lector percibe parece extenderse al contexto humano que rodea a los dos contendientes: el relato no puntualiza que tal conflicto sea advertido o presentado por quienes lo rodean. Pese a su levedad, el conflicto reconoce las tres etapas del proceso narrativo clásico: exposición, nudo y desenlace, a las cuales el narrador otorga desigual intensidad de tratamiento. Así, la exposición queda reducida al hecho no especialmente marcado de que don Juan y Jeannette comparten habitualmente agradables tertulias (XXVI y XXVII). El nudo conflictual acapara el capítulo XXIX, con la salvedad oportunamente indicada de que el mismo alberga varias instancias temporales. Estas reconocen un crecimiento en la actitud de la seductora frente a una resistencia del seducido que también debe crecer: a mayor intensificación del estímulo externo, mayor debe ser la fuerza para resistirlo. Aunque parecen continuar el hilo conflictual, los episodios del *lion malade* y de la rosa seca suponen, más en el protagonista que en Jeannette y no obstante que la significación superficial del texto denote lo contrario, una salida hacia el desenlace. Considerado así, "La última tarde" y "Al partir" no hacen sino destacar el acto concreto en que concluye el conflicto. El Epílogo perfila el desenlace de la novela; el desenlace del conflicto Jeannette - don Juan queda inmerso en aquel otro, que lo abarca y trasciende.

Es también en este lapso novelístico (XXV - XXXIX) donde los informantes de sucesión temporal —tan parcos en el resto del relato— van jalando la progresión narrativa: "Otras veces...", "Una noche...", "Ahora..." (XXIX); "Mañana...", "Al día siguiente..." (XXX); "Un día..." (XXXI); "Quince días después..." (XXXIII); "estará con sus amigos quince días..." (XXXIV); "Antes de marchar a París...", "hace dos días..." (XXXVI); "Han llegado los días del otoño", "Saldrán hoy mismo, a prima noche", "la última tarde" (XXXVIII); "El tren va a llegar dentro de un instante" (XXXIX).

Finalmente, recuérdese que al revisar la lectura horizontal de la novela se señaló que los capítulos comprendidos entre el XXV y el XXXIX se integraban en bloques y que ni éstos podían alterar su ubicación ni los capítulos, el orden interno de cada bloque; esto, obviamente, refuerza el imbricamiento de la acción.

El tramo de los capítulos VIII - XXIV tienen un *tempo* indudablemente moroso. Esa morosidad deriva en buen grado de la real ausencia de encadenamiento causal entre los capítulos, es decir, que las acciones narradas en muchos de ellos (XI - XIII, XVI, XXI - XXIV) no generan las subsiguientes. Por otra parte, frente a la habitualidad accionalmente desplegada en el tramo XXV - XXXIX, ahora la habitualidad se mani-

fiesta mediante una marca expresiva que al intentar fijar la reiteración de una misma acción disuelve el posible eslabonamiento de acciones diferentes. Pese a los nexos señalados en su momento, muchos capítulos quedan atrapados, desde el punto de vista temporal, en una insularidad que los inmoviliza. Esto no contraría el ritmo de progreso temporal recluido en el interior de cada uno de esos capítulos.

No obstante haber estudiado como bloque la sucesión de los capítulos XIII, XIV y XV, en realidad la integración, en cuanto a una línea de evolución narrativa temporal, sólo afecta a los dos últimos; ambos constituyen el despliegue accional que ejemplifica un dato del capítulo XIII. Pero entre éste y el sub-bloque XIV-XV no se establece ni encadenamiento causal ni encadenamiento temporal. A su vez, admitida la articulación entre el XIV y el XV, la dinámica del proceso se frena con la incorporación de abundantes informantes culturales que, naturalmente, detienen la acción, sin que ello invalide la muy estricta pertinencia de su ubicación en el capítulo. Frecuentes indicios verifican el transcurso temporal: "A las dos horas han divisado el pueblo...", "Cuando, más tarde, se han aproximado..." (XIV); "En el pueblo, Don Juan y el doctor Quijano han ido a pasar la noche...", "Iba pasando el tiempo. Parecía que eran las dos de la madrugada y eran las nueve de la noche" (obsérvese la connotación psicológica que se desprende del ser y el parecer del tiempo), "A la madrugada..." (XV).

Los capítulos XVII-XX constituyen un bloque. Se delinea el progreso accional a partir del XVIII, de suerte que el XVII es el generador conceptual del enlace sucesivo XVIII-XX. En este sentido, la discusión entre el Presidente de la Audiencia y Pozas es al sub-bloque XVIII-XX lo que la oración "Don Juan le acompaña algunos días en sus visitas por los barrios populares" (p. 59) del capítulo XIII es al sub-bloque XIV-XV. El mayor impulso generativo del capítulo XVII descansa en su contenido polémico; en el XIII sólo se trata de una señal de habitualidad. La consecuencia es clara: en tanto que el XIV y el XV no trascienden las fronteras de una simple ejemplificación, el sub-bloque XVIII-XX configura un compacto nudo accional que no ejemplifica sino que ofrece diferentes respuestas al conflicto planteado teóricamente en el capítulo XVII. El capítulo XVIII —particularmente rico en informantes de transcurso temporal— se anuda ideológicamente con el XVII; además, el adjetivo "nuevo", que está en la primera oración del capítulo, marca, todo lo tenuemente que se quiera, un avance de tiempo. Por su parte, el final del capítulo, con un manifiesto índice de transcurso, cierra el lapso llegada-destitución del gobernador poeta. El XIX parece retrotraer la acción: ahora, Pozas frente a don Teodoro como antes frente al presidente de la Audiencia, trata infructuosamente de desarrollar su valoración del problema justicia-ley. Sin embargo, la aparente retrotracción se diluye no sólo en la riqueza accional del capítulo, sino, especialmente, en el hecho de que un elemento del mismo impulsa la acción del capítulo siguiente: informe sobre la llegada de los presos (XIX) - pedido en favor de los presos (XX). La misma importancia dada al adjetivo "nuevo" como indicador de avance

temporal, puede adjudicarse ahora al adjetivo “otro”: frente a un gobernador que el lector sabe destituido, “otro” —sin ser informante temporal— adquiere ese valor por el contexto accional.

Así como el capítulo XXXIX, en tanto desenlace del conflicto don Juan - Jeannette, se inserta en el más abarcador desenlace del Epílogo, la respuesta al planteo teórico del capítulo XVII y a los acontecimientos articulados en los tres subsiguientes, hay que buscarla en el plano de la praxis, en los comportamientos del protagonista y, en la formulación teórica, en el Epílogo.

2.1.4. *Los elementos de desconcierto*

El cuarto efecto que produce la lectura primera de *Don Juan* fue calificado de desconcertante. A ello contribuye la ausencia y la presencia opacada del protagonista en gran parte de la novela; la situación de algunos personajes en el decurso narrativo; finalmente, la abundancia de informantes que en ocasiones se sienten como aleatorios.

a. *La presencia del protagonista.* Un recuento objetivo tendiente a determinar la presencia del héroe en la novela arroja datos reveladores:

- *ausencia*: doce capítulos (IV - IX, XVII - XIX, XXV, XVIII y XXXVIII).
- *presencia por alusión*: tres capítulos (III, X y XXXVI).
- *presencia desindividualizada en el grupo*: tres capítulos (XXVI, XXVII y XXXIV).
- *presencia en segundo plano*: cinco capítulos (XI - XIII, XVI y XXII).
- *presencia*: dieciséis capítulos, Prólogo y Epílogo (I, II, XIV, XV, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXIX - XXXIII, XXXV, XXXVIII, XXXIX).

El inventario anterior comprueba que don Juan aparece con plenitud de presencia en dieciséis capítulos y el Epílogo; en el Prólogo se da igual plenitud: la brevedad de la referencia se equilibra con la medular información que aporta. La cifra es un toque de atención en una novela de treinta y nueve capítulos y que se llama *Don Juan*. Es tan insólito el enfoque con que Azorín enfrenta el mito, que se ve compelido a extremar ciertos procedimientos (especialmente, los que se refieren a la presencia del protagonista) para que resulten eficaces vehículos demostrativos de que su don Juan es un hombre como todos los hombres. La presencia plena, avasallante, estridente de un don Juan egocéntrico, egoísta y excepcional que aporta el contexto tradicional, se suplanta por la voluntad de presentar un hombre común. Frente a la comparecencia arrolladora (los héroes de Tirso y de Zorrilla saturan prácticamente toda la acción dramática), Azorín necesita adecuar la realización técnica de la novela a lo que la novela, fundamentalmente, se propone mostrar. En ese aspecto, la presencia atenuada de don Juan es la solución narrativa que el novelista ha manejado para despojar al personaje de primeros planos comprome-

tedores. La reducción de "héroe" a "hombre común" se correlaciona con la reducción de una acción absorbente a una acción que sólo en pocos momentos permite al protagonista acceder al primer plano.

La acallada presencia de don Juan se logra mediante procedimientos distintos, pero hay tres en que queremos demorarnos:

1. La ausencia de don Juan no siempre tiene el mismo peso semántico dentro del proceso narrativo. En un caso, gravita como tal hasta el punto de que el lector siente la impresión de que el narrador ha olvidado a su personaje: piénsese en el largo paréntesis entre la mención que inicia el capítulo III y el X. Después de dos capítulos en que la figura de don Juan absorbe el interés del narrador (interés que no se proyecta en dirección accional pura sino presentativo-descriptiva), el eclipse. Para ese personaje en cuyos rasgos de hombre común se complace machaconamente el novelista, éste necesita disponer el ámbito adecuado: siete capítulos lo van configurando desde sus denotaciones materiales hasta sus connotaciones de espíritu, con ademones retrospectivos que hurgan en el pasado ciertas resultantes del presente. Con intensidad variable comparece don Juan desde el capítulo X hasta el XVI. Aquí se produce la nueva ausencia (XVII - XIX), de diferente valor dentro de la organización del relato: el personaje que abandona el escenario ya ha actuado en la novela, pero su ausencia no da lugar ahora a morosos detenimientos descriptivos sino a la exposición y anudamiento del conflicto justicia-ley: a ese contexto ideológico-accional llega don Juan acompañado de Pozas (precisamente, una de las partes de aquel debate) para realizar su primer acto positivo y particularizado de caridad. Las dos ausencias, pues, no se dejan sentir del mismo modo: entre los capítulos III y X desaparece un personaje que todavía no ha sido actante y, en tal sentido, su desaparición acarrea el peligro de diluirlo; entre los capítulos XVII y XIX desaparece un actante cuyo comportamiento ha ocupado sí un discreto segundo plano, pero cuya ausencia no puede impresionar sino como una desaparición momentánea, como una salida de escena oportuna para que se teja la situación que promueva su reaparición.

2. El segundo procedimiento tendiente a atenuar la presencia de don Juan es el que el narrador usa al desleírlo en un grupo. En la segunda parte de la novela, el procedimiento adquiere dos valoraciones diferentes: es "circunstante" en los capítulos XXI y XXII; es "contertulio" en la casa del maestro. La selección de los vocablos no es arbitraria: "circunstante" tiene extensión significativa más genérica que "contertulio". Cuando don Juan forma parte de los "contertulios de siempre", su ingreso en el grupo no lo deslíe totalmente: el telón de fondo del conflicto impide que el grupo absorba totalmente la figura de don Juan. Esa no absorción, por su parte, tampoco impide que, en el plano narrativo, su presencia quede atenuada. En los dos capítulos en que es "circunstante" actúa, además, con plenitud individual, pero los comportamientos que en ambos asume se integran verticalmente en una cadena de comportamiento que, aunque reconozcan diversidad de intención y de intensidad, pueden inscribirse dentro de una misma gama accional. Frente a esto, en cambio, la

acción que lo enfrenta a Jeannette tiene, en la novela, cualidad específica y particular.

3. El tercer procedimiento de atenuación —el más frecuente y acaso el más despistador— es consecuente con el propósito de Azorín de no conceder al protagonista la permanencia en el foco narrativo; así, no diseña el paisaje humano a partir de don Juan (recurso con el cual caería en la nota de primer plano que voluntariamente desecha) sino que es precisamente la integración del contorno humano como suma de individualidades la ventana que permite a novelista y lector asomarse a la vida de don Juan. Prácticamente, todos los capítulos en que don Juan entra como de rondón a escena son los que dibujan la habitualidad de su vida. De esa manera, el personaje queda accionalmente insertado en el contorno humano que el narrador le concede para transitar su camino de transformación.

b. La presencia de los personajes. En novela tan breve y de tan delgada trama sorprende el número y la variedad de personajes que el narrador dispone a lo largo del relato. La sorpresa se vigoriza porque en casi todos los casos el personaje se adelanta al primer plano y luego parece hacer un mutis definitivo; la contrapartida reside en la aparición asordinaada pero persistente de don Juan.

Nuevos asedios al texto encuentran el sentido de aquella numerosa variedad y corrigen parcialmente lo que se refiere a su definitiva dispersión.

Sin contar la incursión en el pasado (VI-VII), el presente de la novela acumula más de veinte personajes, extraídos de estratos sociales y culturales distintos, aunque predominen los correspondientes a una alta clase media acomodada (la del propio Azorín). Tal cantidad y variedad hallan su razón de ser en la necesidad que urge al narrador de crear un “espacio” humano en el cual pueda el protagonista realizar su proceso de cambio.

El novelista dedica varios capítulos al espacio geográfico en que se instala la acción; luego, en el desarrollo del relato, despliega una serie de precisiones (calles, plazas, carreteras, edificios...) que con sus apariciones y reapariciones van trazando el plano de la ciudad. Pero el plano topográfico no agota la ciudad; hay, además, un mapa social, un mapa humano: su conformación corre por cuenta, precisamente, de aquella variada y nutrida galería de personajes que pueblan la pequeña ciudad.

Si se revisa la lista de personajes, se encuentran algunos que, efectivamente, reducen su presencia a una sola aparición; otros, la prolongan, pero hay que detectarla por que el narrador los despoja del primer plano que habían ocupado en “su” capítulo y los relega a una mención dicha al pasar e incluyéndolos en un grupo; otros adquieren más relevancia porque el novelista les concede un mayor contexto accional particularizado.

Se señala a continuación la presencia de los distintos personajes en los capítulos de la novela: 9/

<i>personaje</i>	<i>capítulo de aparición</i>	<i>capítulos de reaparición</i>
Angela (dueña de casa)	VIII	XXVI - XXVIII, XXXI, XXXV - XXXIX
Jeannette (¿estudiante?)	VIII	XXVI, XXVII, XXIX, XXXI, XXXIV, XXXVI - XXXIX
Sor Natividad (abadesa)	VIII	XXX
Doña María (vendedora de antigüedades)	X	XXXVI
Obispo	XI	XXXVII
Aurífice	XII	—
Quijano (médico)	XIII	XIV - XVII, XXXI, XXXIII - XXXVI, XXXVIII, XXXIX
Gil (labrador)	XV	—
Pozas (?)	XVII	XIX, XX, XXVI, XXVII, XXXIII - XXXV, XXXVIII, XXXIX
Reglero (maestro)	XVI	XXVI, XXVII, XXXIII - XXXV, XXXVIII, XXXIX
Francisco de Bénegas (Pre- sidente de la Audiencia)	XVII	—
Gobernador - poeta	XVIII	—
Teodoro Moreno (Coronel de la Guardia Civil)	XIX	—
Gobernador	XX	—
Don Leonardo (ingeniero fo- restal)	XXI	XXVI, XXVII, XXXIII - XXXV, XXXVIII, XXXIX
Vieja dama (?)	XXII	—
La Tía (tercera)	XXIII	—
Muchacha (pupila)	XXIII	—
Don Federico (periodista)	XXIV	—
Don Gonzalo (?)	XXV	XXVI, XXVII, XXX, XXXIII - XXXV, XXXVII - XXXIX
Virgina (trabajos del hogar)	XXXI	—
Niño descalzo	XXXII	—
Perrichón (?)	XXXIV	XXXV, XXXVIII, XXXIX

c. *Los informantes culturales.* Si bien una apreciación primera puede inducirnos a pensar que el apoyo erudito corrobora la voluntad estética de “hacer algo con nada” (declarada en el lema de la novela), una reflexión más cauta demuestra que estos elementos tienen relación manifiesta y directa con el aspecto del relato que ha suscitado su inserción. La relectura del texto azoriniano confirma naturalmente una funcionalidad que podría denominarse de primer grado. Sin embargo, algunos operan en dos direcciones no divergentes: si, por un lado, se conectan de modo inmediato con la instancia respectiva de la novela, por el otro, allegan connotaciones que trascienden la relación de primer grado o de superficie y asumen una significación de segundo grado o subyacente.

Esta significación subyacente se orienta hacia dos campos: uno, vinculado con el propósito vertebrador del relato; otro, con notas de crítica que, por su parte, dirigen sus haces en dos líneas de algún modo complementarias: la social y la religiosa (ésta atendiendo básicamente a la iglesia como organización temporal y a su incidencia en la vida española).

Estas últimas notas se realizan a partir de apoyos librescos “raros”: Azorín, enamorado de viejas ciudades y viejos papeles, saca de su galera de mago erudito, una Guía de 1845, un Censo, un Nomenclator de 1888... Detrás de ellos, el narrador se impersonaliza y se retira a un discreto segundo plano. Desde éste, Azorín acumula sus “extraños” materiales y con inocencia aparente los va colocando con precisión allí donde el contexto los alumbra con una luz que el dato desnudo no siempre aporta por sí solo con toda su intensidad. Un ejemplo ilustrativo es el de la acumulación de citas en el capítulo XIV, cuya plena latitud significativa queda realzada con el diálogo de Gil y don Juan, en el capítulo XV. Las notas insertables en la esfera relativa al esquema básico de la novela y sus aledaños, provienen, en cambio, siempre de autores y textos de curso corriente: Séneca, Racine, Beranger...

El análisis ha creído pertinente reunir, por orden de aparición, las referencias culturales de funcionalidad de primer grado. Se han consignado aquéllas que el narrador localiza explícitamente; entre paréntesis se indican, en algunos casos, datos complementarios que el narrador no anota y, en otros, datos escamoteados por el autor y cuya identificación se ha procurado. Con asterisco se marcan las que son meras referencias, sean manifiestas o deducibles; éstas últimas, también encerradas entre paréntesis:

- | | |
|-----------------|--|
| <i>Epígrafe</i> | Origen identificado: Prefacio de <i>Bérénice</i> ; clase: estético literaria; funcionalidad: estética. |
| <i>Prólogo</i> | Origen identificado: “Milagro VII” de Berceo; clase: literaria; funcionalidad: anticipar visión del mito. |
| <i>II</i> | Origen identificado: <i>Oración fúnebre de María Teresa de Austria</i> de Bossuet; clase: literaria (oratoria); funcionalidad: apoyar rasgo etopéyico. |

- III** Origen identificado: *Imitación de Cristo* de Kempis; clase: literaria (religiosa); funcionalidad: apoyar instalación espacial del héroe.
- III y IV** Origen identificado: Guía de 1845 y Censo de 1787; clase: técnica; funcionalidad: sustituir al narrador en la información sobre el pasado del espacio y sobre la población clasificada de dicho espacio, respectivamente.
- V** Origen identificado: *De vita beata* de Séneca; clase: filosófica; funcionalidad: vinculación con la idea central.
- VI** Origen identificado: *Chronica del Obispo Don García de Illán* de Meneses Salazar; clase: biográfica; funcionalidad: apoyar rasgo del retrato.
- VI** Origen identificado: *Summa de casos de conciencia* de García de Illán; clase: religiosa; funcionalidad: ampliar rasgos personales.
- VI** Origen no identificado: (Juicio sobre las proposiciones de la *Summa*) de autor moderno; clase: crítica; funcionalidad: apoyar el valor de la obra del obispo.
- VII** Origen identificado: *Periculoso** de Bonifacio VIII, *Circa Pastoralis** de Pío V, *Deo Sacris** de Gregorio XIII; clase: religiosa; funcionalidad: ilustrar órdenes de clausura conventual.
- VII** Origen no identificado: alegato de las jerónimas, de 1579; clase: religiosa; funcionalidad: ilustrar su oposición a la clausura.
- IX** Origen identificado: Regla de la Comunidad de Santa Clara; clase: religiosa; funcionalidad: ilustrar fundamentos de la Orden.
- XIV** Origen identificado: *Relaciones topográficas* de (Felipe II), *Nomenclátor* de 1888, *Información sobre la crisis agrícola* de 1887; clase: técnica; funcionalidad: sustituir al narrador en la visión del espacio, en la información sobre el número de habitantes y en la información sobre el estado socioeconómico del espacio, respectivamente.
- XV** Origen identificado: (*La Provençale*) de * Regnard, *Persiles* de * (Cervantes); clase: literaria; funcionalidad: apoyar “descubrimiento” del héroe.
- XX** Origen identificado: Alcubilla * (Martínez Alcubilla); clase: jurídica; funcionalidad: apoyar acción del gobernador.
- XXI** Origen no identificado: autor y obra innominados; referencia a J. Ch. Bose; clase: científica; funcionalidad: apoyar interés profesional y humano de don Leonardo.
- XXVI** Origen identificado: (*Ester*) de Racine; clase: literaria; funcionalidad: apoyar reflexión sobre el tiempo.

- XXVI Origen identificado: *Consideraciones sobre la grandeza y decadencia de los romanos* de Montesquieu; clase: histórico filosófica; funcionalidad: apoyar concepción de la historia, del maestro.
- XXVI Origen identificado: (*Le postillon*) de Beranger; clase: literaria; funcionalidad: apoyar reflexión sobre el tiempo.
- XXVII y XXXVIII Origen identificado: *Retour à Paris* de (Beranger); clase: literaria; funcionalidad: apoyar reflexión sobre París = Humanidad.
- XXXI, XXXIV y XXXIX Origen identificado: (“En los pinares de Júcar” de Góngora), (*Le vieux ménétrier* de Beranger), *Bérénice* de Racine; clase: literaria; funcionalidad: apoyar atmósfera, apoyar rasgo y acción de Perrichón y reforzar episodio de la despedida, respectivamente.
- XXXVII Origen identificado: *Vida de Jesús* de (Joseph Ernest Renan); la refutación de Augusto Nicolás (Jean Jacques Auguste Nicolas): (*Jésus-Christ, introduction à l’Evangile*); clase histórico religiosa; funcionalidad: apoyar la concepción tradicional del catolicismo que sostiene el Obispo.

En algunos aspectos, *Don Juan* de Azorín muestra sin estridencias ciertos rasgos reconocidos como característicos de la novela no tradicional (se advierte que entendemos como paradigma de la novela tradicional la del siglo XIX).

La combinación de diferentes puntos de vista narrativos, manejada con cautela y sin alarde de exhibicionismo técnico, aproxima a *Don Juan* a la novelística más moderna, que ha convertido el punto de vista en uno de sus más frecuentados laboratorios de experimentación. En *Don Juan* coexisten las dos variantes básicas de la tercera persona narrativa: la del narrador omnisciente y la de narrador observador, ésta en diferentes grados de distanciamiento respecto de los hechos; están, además, la primera persona del plural y hasta una incursión en la segunda persona del plural (cap. XXXVIII). En este último caso, la acción corre por cuenta del narrador y los integrantes de esa segunda persona plural —don Gonzalo, Angela, Jeannette— son los destinatarios de aquella acción (no se trata, pues, de la segunda persona tal como ésta se manifiesta en *La modification* de Michel Butor). Con prescindencia de que el narrador esté dentro o fuera del relato, se advierte que en algunos casos se mantiene objetivo frente a los hechos narrados y que, en otros, el relato se tiñe de subjetividad valorizadora.

La trama —como ya se dijo— consiente apenas un delgado conflicto. Como contraposición, se valoriza la atmósfera en que la acción se desarrolla y en la que se mueven los personajes. Hay un clima general de quieta habitualidad, de sosegada cotidianeidad, que recoge, a su vez, atmósferas particulares —de rasgos muy acusados, algunas—, que no obstante no alcanzan a quebrar sus notas caracterizadoras.

Otro rasgo de modernidad, éste en relación con el protagonista y su problema, reside en situarlo en un discurso narrativo cuyos antecedentes y aun sus causas, la novela no desarrolla: se conforma con aportar indicios orientadores. No se trata solamente de la distinción horaciana entre un comienzo *ab ovo* —como el de la picaresca, por ejemplo— y un comienzo *in media res* —como el del *Quijote*—. En este último caso, el narrador puede atacar el relato entrando directamente en el conflicto, pero a medida que lo desarrolla va aportando los hilos que han permitido anudarlo. En *Don Juan* no ocurre exactamente eso: es cierto que el Prólogo consigna datos sustanciales que consienten dibujar una suerte de planteo desentrañante del conflicto; pero es cierto también que Azorín extrema, en este aspecto, su recato narrativo. Así, la enfermedad del héroe —dato esencial para entender el sentido de la novela— no tiene otro desarrollo que la simple mención que le conceden las escuetas líneas prologales. Después, el conflicto.

La incorporación del héroe al proceso narrativo se realiza mediante una técnica que tiende a insertar la habitualidad del personaje en otras habitualidades. Contrariamente a lo que se hubiera hecho en un relato tradicional, el narrador no concede a don Juan el centro de la mira: en varios capítulos le acuerda, apenas, una especie de presencia periférica; es la suma de esas presencias periféricas más los comportamientos de mayor plenitud accional lo que lo convierte en protagonista.

En cuanto al tratamiento del tiempo, conviene retomar escuetamente algunos aspectos ya señalados y aportar otros. En tanto el narrador se explaya en la mostración de diversos espacios, muestra un cierto desinterés por precisar la época histórica de la acción y más aún por configurarla literariamente. En lo que atañe a la determinación, sólo es posible una aproximación tentativa dado que no hay un solo dato directo de localización histórica que la permita; los informantes dispersos que posibilitan la aproximación tentativa no parecen conllevar específicamente ese propósito. De acuerdo con las fechas que el relato aporta, la localización histórica de la acción de *Don Juan* puede fijarse en las primeras décadas del siglo XX. Los indicios que nos van acercando a esa delimitación son: don Gonzalo es comparado con un banquero de 1880 (XXVI); la *Información sobre la crisis agrícola* es de 1887 y el *Nomenclátor*, de 1888 (XIV); don Teodoro, que hizo de capitán la campaña de Cuba, terminada en 1898, es coronel en el presente de la novela (XIX). Las características de la pequeña ciudad —una de esas ciudades en las que el tiempo parece haberse detenido— no ayudan, por su índole, a fijar la época de la acción. Marginados los datos que podrían aportar la moda, la edificación, los medios de transporte, sólo restan dos menciones aproximativas pero de una latitud demasiado abarcadora como para ceñir el tiempo epocal: el retrato de León XIII, Papa hasta su muerte en 1903, destaca en una de las paredes del palacio obispal (XXXVII); finalmente, don Leonardo hace referencia al crescógrafo de Jagadish Chandra Bose, científico hindú, de actuación destacada en el Congreso Internacional de París en 1900 y cuya vida se extendió hasta 1937.

La configuración literaria de la época está dada tenuemente a través de datos dispersos que el lector debe reunir y repensar como totalidad para otorgarles dimensión configurativa; muchos de esos datos —las tertulias, la atracción de París, la pérdida de vigencia de algunos oficios manuales...— más que configuradores de una época señalan el estilo de vida de una pequeña ciudad castellana. A diferencia de no pocas novelas tradicionales, tan atentas a la conformación exhaustiva de la época, el narrador de *Don Juan* no dedica una sola página a la presentación directa de la época.

El tiempo como dimensión de la acción novelesca ya fue abordado al considerar la dinámica del proceso narrativo. La impresión de relato paralítico que produce la novela se debe, en buena medida, a la constante preocupación de Azorín por transmitirnos la vida habitual de sus personajes y de la ciudad en la que los instala; de esa manera, la habitualidad termina por anular casi totalmente la sensación de transcurso temporal.

La preocupación por el tiempo, presente en muchas obras de Azorín, no le es ajena al narrador de *Don Juan*: reflexiones del protagonista y de otros personajes —don Gonzalo, por ejemplo—, irrupciones meditativas del propio narrador y una abundante suma de informantes culturales referidos al tiempo —Racine, Beranger, Montesquieu...— patentizan la existencia, dentro de las líneas del relato, de esa verdadera obsesión azoriniana.

2.2. “*Don Juan*”: su formulación teorematizada

A la manera de una proposición teorematizada, *Don Juan* de Azorín “enuncia” una “verdad” que la novela demuestra y el análisis debe encargarse de comprobar: el espíritu del pecador don Juan del Prado y Ramos, después de padecer una grave enfermedad, sufrió una profunda transformación.

Los datos concretos de la “hipótesis” son: 1. “Don Juan del Prado y Ramos era un gran pecador”; 2. “un día *adoleció gravemente*”.

A partir de estos presupuestos, la “tesis” que debe demostrarse es que “su espíritu salió de la grave enfermedad *profundamente transformado*”.

Un intento de “formulación” de la tesis puede ser el siguiente: T) pecador don Juan + grave enfermedad → profunda transformación.

El análisis de la novela permite descubrir en su desarrollo la “demostración” de la tesis del teorema propuesto; en tal sentido, se corresponde con los razonamientos lógicos que en la demostración de un teorema matemático permiten comprobar la verdad de la tesis.

Si nos movemos en el ámbito de la matemática, la hipótesis ha de considerarse como la serie de datos reales y concretos, cuyo carácter axiomático no exige demostración. Si venimos luego al ámbito de nuestra

novela, los datos consignados como hipótesis tienen —en la economía del relato— carácter axiomático. Desde la primera línea del prólogo, el narrador propone como “postulados” datos que no son objeto de demostración y que, consecuentemente, el lector se ve compelido a aceptarlos como positivos y verdaderos.

Si se tiene en cuenta la dificultad de empalmar el rigor lógico y la univocidad de la formulación matemática con la flexibilidad de un campo que, como el literario, no sólo rechaza la univocidad y la mera denotación sino que se complace en la connotación sugeridora y hasta en la ambigüedad, tomada pues conciencia de estarse manejando con mundos tan disímiles, resulta más elocuente nuestro aserto en lo que se refiere a los datos de la hipótesis. Tanto el narrador los impone como verdades que, como lectores, debemos aceptarlos, ya que en los treinta y nueve capítulos de la novela se elude su desarrollo. En lo que atañe a la “grave enfermedad”, la omisión es absoluta: ni una línea de los treinta y nueve capítulos y aun del Epílogo la aluden directa o tangencialmente. La enfermedad, pues, actúa como un dato previo: como en el caso de la hipótesis, lo que no puede hacer el lector es dejar de contar con ese dato. En lo que se refiere al pasado pecaminoso, la novela lo roza oblicuamente (III) o lo oculta en deliberado anonimato (XXIII); pero ni uno ni otro dato funcionan como conformadores del pasado pecaminoso axiomáticamente dado al lector. Habrá que llegar al Epílogo (y entonces ya estaremos en el “que es lo que queremos demostrar” del teorema) para que las alusiones al pasado del héroe se proyecten en el sentido de “pecaminoso” con que el narrador inaugura la novela.

El dato axiomático del Prólogo “*era un gran pecador*” sitúa la cualificación de don Juan en un pasado anterior al momento en que el narrador relata el Prólogo y al presente de los capítulos I y II.

De la primera oración del Prólogo (= a primer axioma de la hipótesis) puede inferirse por oposición que “ahora” (= presente de la novela) don Juan no *es* un *gran pecador*. En consecuencia, los capítulos I y II constituyen el primer paso de la demostración: de conocer, por vía negativa, lo que don Juan no es al presente del Prólogo, se pasa a conocer lo que don Juan es al presente del relato: un hombre como todos los hombres.

El personaje retratado en los capítulos I y II acusa una transformación respecto del “gran pecador”. Por lo tanto, los mismos comprueban, por vía informativa al lector, la veracidad de la tesis.

El retrato de don Juan ofrece: 1. indicios físicos y morales que el resto de la novela recupera en el nivel de las acciones. Un solo ejemplo: “No presume de dadivoso; pero los necesitados que él conoce no se ven en el trance de tener que pedirle nada; él, sencillamente, con gesto de bondad, se adelanta a sus deseos. Muchas veces se ingenia para que el socorrido no sepa que es él quien le socorre”. Recuperaciones accionales más representativas: capítulos XXIV y XXXIII. 2. Indicios físicos y mora-

les que desaparecen por efecto de la profunda transformación. Un solo ejemplo: "La ropa que viste es pulcra, *rica*; pero sin apariencias fastuosas". Corroboración: Epílogo. 3. Indicio moral que la novela proyecta en una dirección que lo enriquece. Un solo ejemplo: de la mención del sentido de la justicia que don Juan posee a la toma de conciencia de la falencia del orden social (XX) y a las soluciones individuales adoptadas para repararlo (XXXIII). 4. Ausencia de indicios vinculados con lo esencial donjuanesco y que el resto de la novela incorpora. Ejemplo: superación de la tentación del amor femenino. Corroboración a nivel accional: capítulo XXIX.

En suma: se consideró que los capítulos I y II verifican sólo parcialmente la tesis en virtud de que si bien presentan a un don Juan transformado no calan en toda la hondura del cambio. Sólo alcanzando la meta del Epílogo se advierte el cabal sentido de la transformación; la novela comprueba el proceso de profundización de aquel cambio.

El análisis se propone verificarlo y al hacerlo comprobará la veracidad del enunciado: "su espíritu salió *profundamente* transformado".

2.2.1. *La habitualidad*

El narrador inserta el proceso de mutación de don Juan en la habitualidad, y aun cotidianeidad, de su vida en la habitualidad, y aun cotidianeidad, de la vida de la pequeña ciudad. En la novela, esa habitualidad asume diferencias de grado y es siempre reconocida como tal a partir de explícitos y reiterados indicios de expresión.

Se procede ahora a puntualizar las diversas categorías de habitualidad, resultantes de su particular tratamiento narrativo.

1. *Don Juan* presenta habitualidades no particularizadas; capítulos XI, XII y XVI. La no particularización se deduce de los indicios de expresión: "Don Juan viene *alguna* mañana a verle" (XI); "Don Juan viene a charlar con él *algunos* ratos" y "*Todas* las tardes, a la *misma* hora, el aurífice y Don Juan ven la cara de un niño que se pega al cristal" (XII); "Don Juan les acompaña *algunos* días" (XVI). Por además indefinido o por intención de determinación totalizadora, los indicios resultan tan desparticularizadores que, en un caso, la habitualidad excede el tiempo cronológico del relato y, en otro, hasta pudiera no coexistir con él (la familia del maestro pasa en la pequeña ciudad la primavera y el verano; don Juan acompaña a Reglero en tiempo de clase, época que sólo parcialmente coincide con la primera).

2. La segunda categoría corresponde a la de habitualidad particularizada: capítulos XIII, XIV - XV, XXXI y XXXVI; XXI; XXIII; XXIV. En estos casos, el novelista marca la acción habitual y luego procede a derivar de ésta, la acción particular. La habitualidad y la particularización se reconocen ya a nivel expresivo, ya a nivel accional. Examinemos el ejemplo de los capítulos XIII, XIV - XV, XXXI y XXXVI. El primero

señala la habitualidad ("Don Juan le acompaña *algunos* días en sus visitas por los barrios populares"), pero se la particulariza a nivel de acciones, en el XIV y XV (don Juan acompaña al doctor Quijano a un pueblo cercano a la capital). El XXXI acerca otra habitualidad: "Don Juan suele ir allá, *algunos* días, con el doctor Quijano", pero dentro de las fronteras del mismo capítulo se singulariza un día: el "de fiesta". En cuanto al XXXVI confirma por alusión la habitualidad que comparten los dos personajes: "Don Juan hace dos días que está, con el doctor Quijano, fuera de la ciudad". En los casos de los capítulos XXI, XXIII y XXIV, habitualidad y particularización no trascienden los límites de los capítulos respectivos. En "El árbol viejo" (XXI) se consigna la habitualidad mediante signo expresivo: "*Todas* las mañanas, cuando hace buen tiempo, va don Juan a la Chopera"; también mediante indicios de expresión se anotan acciones particularizadas: "—Don Leonardo —le pregunta Don Juan—, ¿qué ha hecho usted *hoy*? —Don Leonardo, ¿ha escrito usted algo *hoy*? —pregunta *otro día* Don Juan". "*Una mañana* no está don Leonardo en la Chopera" quiebra el encuentro habitual, pero genera una segunda habitualidad, subsidiaria: "*Todos los días* va a verle Don Juan", que el narrador no particulariza, según se deduce de otra marca en el plano expresivo: "don Leonardo pregunta *todos los días*". En el capítulo XXIII, la habitualidad está atenuada: "Don Juan pasaba *alguna vez* por la calleja"; nuevamente un signo de expresión —"*una tarde*, al asomar por la calle..."— inserta una acción particular que no configura habitualidad (el contenido significativo del capítulo justifica con amplitud la no habitualidad de la acción particularizada). Finalmente, en el capítulo XXIV: "Don Juan va *muchas noches*, después de la tertulia del Maestre, a estar un rato con don Federico en la Redacción"; de la pluralidad, el narrador rescata "una noche" especialmente connotativa en la trayectoria vital del protagonista.

3. Existe en *Don Juan* una habitualidad que el narrador no presenta como tal: los seis meses que el maestre don Gonzalo, Angela y Jeannette pasan en la pequeña ciudad todos los años y que delimitan el tiempo cronológico del relato. Tal habitualidad se desprende del informe al lector del capítulo "París". El relato particulariza una de las estadías que se reiteran cada año. En consecuencia: la novela es a la habitualidad lo que cualquiera de las acciones particularizadas son a las correspondientes habitualidades. En el marco de la estadía habitual se incrusta, a su vez, otra habitualidad: las tertulias. A pesar de las marcas expresivas que subrayan su carácter ("los mismos contertulios de siempre...", "los amigos de todas las noches..."), el lector, sin dejar de advertir esa casi cotidianeidad, se ve solicitado con intensidad mayor por la singularización que cada tertulia le impone (no debe olvidarse que esta última habitualidad soporta el tenue conflicto novelístico).

En suma: *Don Juan* de Azorín presenta una suma de habitualidades que se integran a una habitualidad mayor que enmarca el proceso narrativo. El hecho de que exista en la novela una atmósfera de habitualidad que recoge dentro de sí otras del mismo signo, podría llevar a la confi-

guración de un relato monocorde. El narrador salva el riesgo con recursos que provienen, por un lado, de la variedad accional de las habitualidades (y sus categorías, ya señaladas) y, por el otro, de la técnica asumida para presentarlas. Pero hay todavía más: en el intento de diseñar la habitualidad del protagonista el narrador incorpora una galería de personajes que se mueven dentro de los perímetros de su propia habitualidad, compartida ésta, parcialmente, con la de don Juan. De ese modo, y sin que el lector lo asuma como objetivo explícito, se logra crear el clima cotidiano de la pequeña ciudad provinciana. Sin duda, la elección de espacios por parte del narrador no sólo responde al intento de adecuarlos a “un hombre como todos los hombres”, sino también al convencimiento de que lo verdaderamente esencial puede encontrarse en cualquier sitio; en este último aspecto, la cita de *Imitación de Cristo* de Kempis (III) apuntala la elección.

La insistencia en lo habitual ilumina, por efecto de contraste, aquellas secuencias que lo interrumpen: la de justicia-ley y la donación de Cano Olivares. Además de lo que denotan como quiebra de la vida cotidiana y lo que intrínsecamente significan, una y otra tienen un peso decisivo en la articulación de todo el relato. La primera, con las historias de los dos gobernadores, coincide con el que hemos denominado eje bimestrador de la novela; la segunda, que marca el culmen del despojamiento material de don Juan, conlleva la elección del verdadero camino e inicia el trayecto hacia la instancia cimera del Epílogo.

2.2.2. Un “leit motiv”: el camino

En cuatro capítulos de la novela hay referencias explícitas a caminos:

Desde lejos, viniendo por el camino del río, se ven los pedazos de la muralla y la ermita de San Zoles. Por encima de las techumbres se yergue la casa del Maestre. Unos cipreses asoman entre tapias: son los del huerto de las Jerónimas. A la derecha, otra mancha verde marca el convento de las Capuchinas. (III)

“Todo el mundo —dice Séneca en su tratado De vita beata—; todo el mundo aspira a la vida dichosa; pero nadie sabe en qué consiste. De ahí proviene la grande dificultad de llegar a ella. Porque cuanto más nos apresuramos, no habiendo tomado el verdadero camino, más nos apartamos del término apetecido. De esta suerte, nuestro afán por la vida dichosa no sirve sino para alejarnos de ella cada vez más.” (V)

Un caminito de cipreses se perdía, a la otra parte del río, entre las lomas. ¿Adónde va ese camino? ¿De dónde vienen esos hombres que marchan por él lentamente? La casa estaba ya casi a oscuras. Fulgía en el cielo la estrella vespéral. Los cipreses del caminito han ido perdiéndose en la sombra. ¿Adónde irá ese caminito? ¿Cuántas veces lo contemplará Don Juan —eternidad, eternidad— desde el balcón que da al río? (X)

Por un caminito de la montaña iba Don Juan. La ciudad se veía a lo lejos. Por el caminito, hacia la ciudad, iba un niño descalzo. (...) A lo lejos, sobre el cielo azul, destaca la ciudad. Se ve el huertecito de un convento, la casa del Maestro... (XXXII)

Si nos atenemos a un primer nivel de significación, los caminos que aparecen en los capítulos III y XXXIII denotan un informante espacial. Desde aquéllos, se impone una visión lejana de la ciudad; en los dos casos se destaca, desde la perspectiva que el camino ofrece, la casa de don Gonzalo y los conventos (dos en el capítulo III, uno en el XXXII).

El camino del capítulo X tiene también, en primer término, una inequívoca denotación geográfica. Sin embargo, su contemplación desata la reflexión meditativa del narrador y, desde ella, siempre con ademán dubitativo, se aparean camino, protagonista y tiempo. El discurrir trasciende la mera denotación espacial y la proyecta en dirección simbólica, claramente denunciada en el adjetivo "misterioso", que acompaña a "caminito", ya en el título.

En el informante cultural del capítulo V, el camino asume un rotundo valor simbólico. Hay que detenerse especialmente en la cualificación que Séneca le concede: verdadero camino. De la cita de *De vita beata* se desprende que la dificultad humana para alcanzarla reside, precisamente, en la ardua tarea de elegir el "verdadero camino" entre los muchos que el hombre tiene ante sí. La complejidad del acto de elegir se deriva del desconocimiento esencial en que se mueve el hombre acerca de la dimensión ontológica de la dicha.

Esta latitud simbólica proyecta su haz luminoso al "caminito" del capítulo X y permite develar el sentido con que el narrador lo califica. Don Juan tiene ya dos certidumbres: la voluntad de cambio y un camino frente a sí cuyo itinerario ha empezado a transitar; pero posee, además, una incertidumbre, un misterio: ¿la vía que ha comenzado a recorrer es la que conduce a la "dicha"? ¿es el verdadero camino?

El interrogante acompaña a don Juan durante veintiún capítulos en un silencio que se fractura —y no por azar— en el treinta y dos. En éste reaparece el "camino": don Juan no lo contempla, lo recorre en soledad. Don Juan ya no pregunta: sabe adónde conduce el verdadero camino. La visión de la casa del maestro y el huerto de un convento diseña bipolarmente el rechazo último y la elección definitiva. Los siete capítulos finales enriquecen, en el plano de las acciones, el rechazo; el Epílogo revela al lector la meta del camino recorrido y rubrica el acierto de la elección.

A partir de esta explicación resulta indudable que el camino es un verdadero *leit motiv* estructural de la novela. La desaparición del camino entre los capítulos X y XXXII coincide puntualmente con el lapso en que el narrador desarrolla las etapas de la transformación profunda de su protagonista.

2.2.3. *Etapas de la transformación profunda*

Las etapas de la transformación profunda se polarizan en torno de dos instancias distintas pero no excluyentes: la de aprendizaje y la de praxis. El deslinde entre ambas se da mediante la secuencia del debate justicia - ley y, dentro de ésta, el capítulo XX precisa las fronteras.

La etapa del aprendizaje abarca los capítulos XI a XVI y XX.

La ausencia de don Juan en los capítulos XVII, XVIII y XIX se reconoce por la falta de indicios positivos que manifiesten su intervención en los núcleos correspondientes. Sin embargo, esa ausencia se compensa por la actitud que asume en el capítulo XX: la compañía de Pozas, por una parte, y el tenor del pedido que hacen al nuevo gobernador, por la otra, remiten al capítulo anterior; es en éste que Pozas se entera de la llegada de los presos de Barcelona (justamente los receptores de la acción emprendida en el capítulo XX) y es también en el capítulo XIX que Pozas intenta plantear al coronel de la Guardia civil su concepto sobre el principio de autoridad, hecho que, por su parte, remite a la discusión del capítulo XVII. Aunque el narrador lo silencie, resulta verosímil suponer que don Juan no queda al margen del debate; en todo caso, es incuestionable que su acción junto a Pozas adquiere pleno sentido si se la imbrica en el contexto de toda la secuencia.

La segunda etapa comprende el resto de la novela y marca esencialmente la profundización del cambio en comportamientos que se orientan en dos direcciones que convergen positivamente en pro de aquella mutación; las dos direcciones suponen modos diferentes de ahondamiento en el camino de transformación: ejercicio de la piedad y resistencia a la tentación femenina.

El análisis separa dos etapas no excluyentes en la transformación de don Juan, atendiendo al tono dominante de cada una: aprendizaje y praxis. Si se habla de etapas no excluyentes y de tono dominante es porque en la primera se anticipan, tenuemente, niveles accionales que campean en la segunda; pero simétricamente en la última etapa hay resonancias de los comportamientos que caracterizan a la primera.

El estudio de la etapa de aprendizaje debe comenzar por inquirir a quiénes observa, qué observa, qué descubre, qué aprende don Juan.

Con el obispo ciego (XI) aprende el rechazo de toda concupiscencia y el valor de la claridad interior; lo aprendido apoya la resistencia frente a la tentación de la mujer (XXIX) y el despojamiento de todo halago sensual (Epílogo). Con el doctor Quijano —el personaje con quien entra en más frecuente relación actancial— descubre la indigencia de los “barrios populares” (XIII) y la “áspera pobreza” de la vida campesina (XV) y aprende la lección de la caridad pudorosa y anónima (XIII); el contenido de las verdades que se le revelan o incorpora se constituyen en soporte de su comportamiento de donante (XXIII, XXIV, y XXXIII). Con el maestro Reglero descubre el sentido de la felicidad de la infancia

y aprende el valor que tiene procurársela; esto explica y suscita la reacción frente al niño descalzo y su posterior decisión (XXXII y XXXIII), comportamiento seguramente también impulsado por el contacto (¿a través de Pozas?) con otra infancia igualmente desvalida (XVIII y XIX). Desde la particular ubicación que se le concede a don Juan (XVII, XIX y XX) es lícito suponer que allí también don Juan observa, descubre y aprende: observa la actuación de tres funcionarios relacionados con la ley; descubre las limitaciones de la norma y la incapacidad de los funcionarios para superarla; aprende —lección esencial— que la instancia personal es la única respuesta válida para compensar las fallas del orden social. En el caso del aurífice, don Juan anticipa una muy singular forma de caridad —la donación de su tiempo—, luego desplegada con intensidad mayor en la etapa segunda (XXI, XXII y XXIV).

La secuencia del debate justicia - ley es el arco que el narrador tiende entre la etapa del aprendizaje y la de praxis, conectadas, en especial, por el capítulo XX. La acción piadosa en beneficio de los presos de Barcelona presupone la bien aprendida lección de la caridad al prójimo; la insensibilidad del gobernador promueve el nuevo aprendizaje ya señalado y es la causa eficiente de las pragmáticas respuestas subsiguientes de don Juan.

Las acciones que corresponden a la etapa segunda reconocen dos niveles relativos a la mutación del héroe: hay una órbita accional que apoya el afianzamiento de la entrañable transformación; otra, concentra la plenitud del buscado afianzamiento. La relación entre ambos niveles se establece porque tanto en uno como en otro las acciones de don Juan se vinculan con el ejercicio de la caridad y con la resistencia a la seducción femenina.

Existe una diferencia significativa entre los comportamientos del protagonista en los dos tipos de acción: los relativos a la caridad reconocen un aprendizaje previo y la iniciación de su ejercicio, ya en la parte primera de la novela y en el capítulo XX; los relativos al enfrentamiento don Juan - turbadora presencia femenina no reconocen antecedentes en el desarrollo del relato. La etopeya (I y II) calla todo indicio al respecto; sólo sus antecedentes de "gran pecador" (Prólogo) le conceden un hipotético conocimiento de la mujer, de validez sólo relativa ante la clase de enfrentamiento que don Juan debe, ahora, asumir.

En el campo del ejercicio de la caridad, los capítulos XXI a XXIV subrayan el afianzamiento gradual. La caridad asume modalidades diferentes en consonancia con sus respectivos destinatarios: compañía solidaria y mentira piadosa para eludir el conocimiento de una dolorosa realidad (don Leonardo); compañía y oración a Dios (la vieja dama); espontánea donación de dinero (la muchacha); compañía solidaria y esfuerzo tácito para favorecer el futuro (don Federico).

La plenitud piadosa del héroe adquiere su dimensión más rotunda en la donación de Cano Olivares (XXXIII). ¿Qué singulariza esta acción?: el habitual pudor de don Juan donante (cfr. XXIV y XXXI) se supera,

en este caso, al ocultarse la identidad del benefactor detrás de un nombre inventado; los destinatarios individuales de las acciones caritativas del protagonista se transforman en los "niños pobres" de la pequeña ciudad; la magnitud material de la "cuantiosa fortuna" aporta también su nota distintiva a la donación. El determinante inmediato del gesto de Cano Olivares es, sin duda, el encuentro de don Juan con el niño descalzo (XXXII). Dicho encuentro es el puente entre la etapa pro afianzamiento y la de afianzamiento pleno. Por un lado, la ternura, la emoción y el destinatario individual de la respuesta piadosa integran este núcleo a los que configuran la etapa de afianzamiento ya analizada; por el otro, la visión de un niño desgraciado no sólo promueve la reflexión abarcadora sobre toda la infancia desvalida sino que, en el nivel de las acciones, determina que el héroe colme su capacidad de piedad. La caridad, como signo positivo de amor de este don Juan, es una nota constante en la novela: adelantada como indicio en la etopeya, se expande accionalmente en las dos etapas en que hemos escindido el proceso de su profunda transformación.

El escollo más importante, más riesgoso que debe sortear don Juan en el itinerario de ahondamiento transformativo para alcanzar la meta última del mismo, es la resistencia a la tentación de la mujer. La relevancia del obstáculo consiste en que se trata de la mutación de un donjuán. ¿Cómo resuelve el narrador este aspecto de la transformación? El relato carece de índices positivos de actitud donjuanesca. Lo donjuanesco queda replegado en el pasado de don Juan del Prado y Ramos, que la novela no explicita pero que desde el título se impone como presencia insoslayable. La etopeya, tan abundosa en notas confirmatorias de la transformación del héroe, silencia justamente toda referencia a lo donjuanesco. En el transcurso de la observación y aprendizaje, no hay frente a don Juan ninguna presencia femenina: de hecho, el narrador no necesita concederle, en el espacio novelístico, la posibilidad de una experiencia de aprendizaje de ese tipo. En la etapa de afianzamiento, el narrador pone frente a don Juan dos personajes femeninos, la vieja dama (XXII) y la muchacha (XXIII), antitéticos en cuanto a edad y condición económico social, pero coincidentes en cuanto que ninguna de las dos ofrece a don Juan la oportunidad de ensayar la superación de la tentación carnal. En el aspecto que interesa, ambas tienen connotaciones significativas: la vieja dama está presentada fundamentalmente como madre (un precipitado de mujer ante el cual el hombre no se siente donjuán); la muchacha se vincula con un pasado que el protagonista está decidido a superar.

La carencia está narrativamente compensada por la circunstancia de que el núcleo conflictivo de mayor gravitación accional es, precisamente, el que se anuda en torno de don Juan y Jeannette. Jeannette, que aparece en el relato ya en el capítulo VIII, no está frente a don Juan hasta el XXVI, pero como tentadora sólo a partir del XXIX. La secuencia de la tentación está preparada por núcleos que configuran una habitualidad compartida en un espacio conformado con notas de sensual refinamiento (XXV - XXVII).

“Angela” y “Virginia” enmarcan las dos tentaciones que el narrador declara como tales. La tentación eficaz proviene sólo de Jeannette: es joven, está en el “mundo” y cerca de don Juan, hay en ella un juego consciente de seducción; Sor Natividad —la tentación celestial— es su correlato opuesto: no es joven, no está en el “mundo” ni cerca de don Juan, ni hay en la abadesa de las jerónimas propósito de tentarlo.

¿Cómo demuestra el narrador la transformación profunda de su personaje en el campo de lo donjuanesco? Dentro de la secuencia general de la tentación, dedica al desarrollo de la microsecuencia que reúne a la hija de don Gonzalo y a don Juan, parte del capítulo XXIX. Acorde con su técnica, el narrador aprieta sus diversos núcleos dentro del mismo capítulo. El signo de la honda transformación está en la falta de respuesta accional de don Juan a la creciente audacia de la tentadora Jeannette. Instalados en esa óptica, la marca de expresión que el narrador utiliza para denotar el silencio del héroe (“Don Juan calla”), trasciende el plano de la pura denotación para connotar la ausencia de acción (“Don Juan calla” = don Juan no actúa). El no actuar, presentado como signo negativo de acción, es sin embargo la manifestación pragmática de la resistencia interior del protagonista.

El duelo entre ambos reaparece en el capítulo XXXV, en el cual el afianzamiento del rechazo se expresa paradójicamente a través de las equívocas palabras con que don Juan responde a Jeannette en el aparentemente inocente reparto de papeles para el juego del *lion malade*. Sólo a partir de la comprensión profunda del significado del capítulo XXXII y de lo que éste provoca para el proceso de cambio del protagonista, se explica que la supuesta concesión de don Juan a acceder al juego de Jeannette adquiera un sentido precisamente contrario: don Juan no será lo que Jeannette quiera hacer de él, sino lo que él ha decidido ser.

Dos elementos demuestran el real alcance de la trabajada y alerta resistencia masculina: don Juan guarda “la rosa más roja, la rosa más lozana”, simbólicamente seca en el capítulo XXXVI; la especial atmósfera concedida a la despedida del capítulo XXXIX. Desde el punto de vista narrativo, lo que el narrador silencia en el itinerario horizontal del conflicto, lo recupera mediante notas que se insertan en capítulos posteriores a la autodeterminación definitiva de don Juan.

El Epílogo muestra la culminación del proceso de la transformación profunda del héroe: don Juan del Prado y Ramos es ahora el hermano Juan. En tanto el proceso de cambio está acusadamente ubicado en el marco de la habitualidad, en su coronación el narrador sustrae al protagonista de aquella atmósfera para inscribirlo en la secuencia deliberadamente insular del Epílogo. Por otra parte, si a lo largo del proceso don Juan pregunta, habla o calla, en el Epílogo el hermano Juan sólo responde y sus respuestas configuran una verdadera lección moral.

Entre el final del capítulo XXXIX y el comienzo del Epílogo el narrador no da al lector ningún informante temporal: no puede, pues, conje-

turarse el lapso existente entre ambos. El narrador reitera el recurso usado al inaugurar la novela: del mismo modo que escamotea la etapa que media entre la grave enfermedad y la transformación impuesta desde el capítulo I, ahora escamotea la etapa entre el adiós final a Jeannette y la conversión de don Juan en hermano Juan. Así, los treinta y nueve capítulos de la novela, más que flanqueados por un Prólogo y un Epílogo, lo están por dos hiatos. Azorín conoce el valor de lo que el denomina “elipsis psicológica”; dosifica sabiamente su materia narrativa para no abrumar al lector con rellenos inútiles. Sus elipsis, sus saltos de matiz en matiz obligan al lector a una participación activa, a una recreación enriquecedora: allí donde calla el narrador, el lector “habla”. Ese contar con el lector para integrar el orbe novelesco es otra muestra de la modernidad narrativa de Azorín.

El Epílogo concentra y condensa aprendizaje y praxis del protagonista: no hay en el hermano Juan el menor indicio de adherencia al mundo de los goces sensuales; las riquezas las lleva en el corazón y el amor que conoce es el más alto: es la piedad por todo.

2.2.4. *Otra prueba confirmatoria: las secuencias*

El análisis se ha demorado en la demostración de la tesis propuesta: la transformación entrañable del protagonista de la novela, y ha arribado a la conclusión de que el enunciado de la formulación teorematizada es verdadero. No obstante, resta otra vía de acceso al texto que conduce a idéntico resultado: la determinación de las secuencias y del juego de sus interrelaciones.

“Transformación” es el sustantivo que nomina el proceso accional de don Juan del Prado y Ramos y que conlleva, además, la idea vertebradora de la novela. Esta muestra, modularmente, el proceso de dicho cambio en tres grados: el anuncio, la realización y la verificación de la plenitud de la profunda transformación. El Prólogo configura la secuencia del anuncio; el Epílogo, la de la verificación. La realización abarca cinco secuencias básicas: aprendizaje, debate justicia - ley, caridad, tentación y partida. Todas ellas se producen en el marco de dos habitualidades confluyentes: la de don Juan y la de la pequeña ciudad.

La secuencia del aprendizaje está integrada por diversos núcleos: visita de don Juan al obispo; compañía de don Juan al doctor Quijano en sus recorridas por los barrios populares; viaje al pueblo de Gil y estancia en su casa; compañía de don Juan al maestro Reglero y a los niños de su escuela; visita con Pozas al nuevo gobernador para pedir en favor de los presos de Barcelona. A pesar de los diferentes niveles de aprendizaje, de descubrimiento de realidades y de absorción de vivencias y experiencias, el común denominador del aprendizaje de don Juan es su índole de saber para la vida, de aprendizaje vital. Existe un fondo residual que emana de este aprender del héroe y los elementos de ese fondo afloran en otras secuencias para potenciar, desde la instancia de su latencia ahora

actualizada, el momento culminante en que se proyecta. En el caso que nos ocupa, la proyección se realiza en la secuencia de la caridad.

Alrededor del debate justicia - ley se anuda la segunda secuencia. Esta concentra los núcleos de planteos y replanteos teóricos y la ejemplificación que proponen el mendigo, la presencia del gobernador poeta, el niño ladronzuelo de las Ramblas y el nuevo gobernador. El núcleo que abre la secuencia enfrenta al Presidente de la Audiencia y a Pozas en torno del problema de la primacía o no de la justicia sobre la ley; en el núcleo del replanteo, Pozas se halla frente al coronel de la Guardia civil, pero no alcanza a desarrollar su idea acerca del principio de autoridad: otros núcleos menores (entradas y salidas del mozo, evocación de la tragedia de su vida por el coronel, llegada del capitán y entrada del sargento con el niño) lo impiden. Los distintos núcleos que protagoniza el gobernador poeta configuran su personalidad: llegada a la ciudad sin previo aviso, paseo, llegada al Gobierno civil, incidente con el guardia, declaración de su investidura, visita y conversación con sus amigos madrileños, visita a la ciudad, llegada al hospicio y comprobación de su estado ruinoso, incidencia con el presidente de la Diputación, destitución. El pedido de don Juan y Pozas al "otro gobernador" en favor de los presos de Barcelona, constituye la médula del núcleo de la visita: llegada, espera, conversación, pedido, negativa, justificación de la negativa. El debate justicia - ley aporta una consecuencia inmediata cuya validez parece no exceder los límites de la secuencia: la existencia de la ley no asegura la existencia de la justicia, sea por fallas inherentes a la ley, sea por fallas emergentes de su aplicación, sea porque la ley no puede normar la variedad proteica de la vida y las injusticias que ella puede generar. El saber que incorpora don Juan a su acervo no es un aprendizaje más, aunque así lo parezca dentro de la secuencia: trascendiéndola, este saber fundamenta comportamientos posteriores (secuencia de la caridad). Por otra parte, a la luz de este debate cobran relieve las frecuentes y asordinadas notas de crítica social; pero su consideración importa trascender los límites del discurso narrativo.

La secuencia de la caridad recoge ejercicios diversos y dispersos constitutivos de sendos núcleos: compañía solidaria al viejo aurífice; petitorio por los presos; compañía y complicidad en la mentira piadosa a don Leonardo; ruego fervido por el alma de una madre; entrega de dinero a la muchacha; obtención del cargo que podrá solucionar el futuro económico del periodista y apoyo moral para que se decida a aceptarlo; finalmente, y con matiz restrictivo, el regalo del collar a Virginia constituye un acto de particular donación. El lector se ha acomodado a la habitualidad caritativa de don Juan; así, cuando se alcanza el núcleo sustancial del encuentro con el niño descalzo y la elección implícita del verdadero camino y el núcleo de la donación de Cano Olivares, se evidencia que, en este aspecto, la novela ha alcanzado su cenit.

Ya se ha visto cómo la secuencia de la caridad está potenciada por las dos modalidades de conocimiento que se inscriben en las respectivas

secuencias del aprendizaje y del debate justicia - ley. Ambas se articulan entre sí y al impulsar la de la caridad, con la que por su parte también se enlazan, integran una macrosecuencia cuya cima es, precisamente, la que corresponde a los núcleos ya aludidos de la elección del verdadero camino y de la donación de Cano Olivares.

La secuencia de la tentación reconoce una etapa de preparación constituida por los tácitos encuentros de don Juan y Jeannette en la tertulia en casa de don Gonzalo. La tentación supone comportamientos desiguales pero solidarios: hay una manifiesta voluntad de tentar en Jeannette, preparada por el núcleo de su contemplación frente al espejo; hay una manifiesta voluntad de resistencia en don Juan evidenciada por el silencio con que responde a las sucesivas provocaciones de la joven. Ambas actitudes coexisten desde el primer núcleo concreto de la tentación: en ese aspecto, la actitud de Jeannette y don Juan correspondería a uno de los tipos de relaciones actanciales propuestos por Greimas, el de adyuvante vs. opositor (Jeannette vs. don Juan).

La intensidad del esfuerzo del oponente se singulariza en los núcleos de la partida: el del juego del *lion malade* y el de la despedida última. Dentro de la secuencia de la tentación, cabe el que el narrador denomina "tentación celestial"; en éste, la relación don Juan - Sor Natividad es diferente: dado que no hay manifiesta voluntad de tentar no hay tampoco manifiesta voluntad de resistencia.

El núcleo de la llegada de Perrichón inicia la secuencia de la partida, integrada, además, por los núcleos del juego del *lion malade*; visita a casa de la anticuaria, entrada al cuarto de don Juan y cambio de lugar de la rosa seca; visita al obispo y diálogo acerca de París y del Enemigo; preparativos finales de la partida y despedida. La secuencia de la partida alcanza su verdadera dimensión por la incidencia que sobre la misma tiene la de la tentación. Esta la determina de tal manera que así como se integran las secuencias del aprendizaje, del debate justicia - ley y de la caridad en la macrosecuencia "Caridad", ahora puede hablarse de la macrosecuencia "Tentación" que recoge las secuencias de la tentación y de la partida.

Los núcleos de la elección del camino verdadero y de la consecuente donación de Cano Olivares configuran —como se ha dicho— la secuencia de la caridad, pero asumen una especial fuerza significativa en el juego de las interrelaciones: por un lado culmina en ellos la macrosecuencia de la "Caridad"; por el otro, y dado su contenido, escinden la macrosecuencia de la "Tentación" en sus dos secuencias constitutivas. La elección del camino verdadero y la seguridad que ello importa para don Juan, lo liberan de la resistencia alerta; y es también a la luz de esa elección que debe entenderse la secuencia de la partida para así aprehender su justa significación.

Notas

1. Cfr. nuestro trabajo "*Don Juan*" de Azorín: desglose de sus estructuras narrativas, publicado en *Filología*, XVII, 1976.
2. Cfr. entre otros juicios, los de Werner Mulertt en *Azorín (Jose Martínez Ruiz). Contribución al estudio de la literatura española a fines del siglo XIX*. Versión directa, adiciones y correcciones de los cate-dráticos españoles Juan Carandell Pericay y Angel Cruz Rueda. Madrid, Biblioteca Nueva, 1930; César Barja en *Libros y autores contemporáneos*. New York, Las Americas Publishing Company, 1964; Antonio Montoro. *¿Cómo es Azorín? (Datos y opiniones para su biografía)*. Madrid, 1953; Luis S. Granjel. *Retrato de Azorín*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1958; Eugenio de Nora. *La novela española contemporánea (1898 - 1927)*. T. I. Madrid, Editorial Gredos, 1958.
3. Cfr. Zamora Vicente, Alonso. *Las "Sonatas" de Ramón del Valle - Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista*. Buenos Aires, Instituto de Filología Románica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1951 (Colección de Estudios Estilísticos, IV).
4. Para este trabajo se ha utilizado la primera edición: Azorín. *Don Juan. Novela*. Madrid, Rafael Caro Raggio: Editor, 1922.
5. Dado que en los pasos del análisis se manejará constantemente la división en capítulos de la novela y que en algunos casos se elige la nominación numérica y en otros la nominación titular, se ha considerado práctico recordar al lector el sumario de *Don Juan*: Lema. Prólogo. I Don Juan. II Más de su etopeya. III La pequeña ciudad. IV Censo de población. V El espíritu de la pequeña ciudad. VI El obispo Don García. VII Las Jerónimas y Don García. VIII Sor Natividad. IX Las monjas pobres. X El caminito misterioso. XI El obispo ciego. XII Aurificina. XIII El doctor Quijano. XIV Un pueblo. XV En casa de Gil. XVI La gaya tropa infantil. XVII El Presidente de la Audiencia. XVIII Historia de un gobernador. XIX El coronel de la Guardia Civil. XX Otro gobernador. XXI El árbol viejo. XXII Por la Patria. XXIII La Tía. XXIV Don Federico. XXV La casa del Maestre. XXVI El Maestre don Gonzalo. XXVII París. XXVIII Angela. XXIX Una terrible tentación. XXX Y una tentación celestial. XXXI Virginia. XXXII el niño descalzo. XXXIII Cano Olivares. XXXIV El señor Perrichón. XXXV Le lion malade. XXXVI La rosa seca. XXXVII El Enemigo. XXXVIII La última tarde. XXXIX Al partir. Epílogo.
6. Cfr. nuestro trabajo "*Don Juan* de Azorín: desglose de sus estructuras narrativas", ya citado.
7. La denominación de "presentación directa" y de "presentación indirecta" referidas a la técnica de presentación de personajes suele ser usada por los críticos en forma opuesta. Así, para algunos, hay carac-

terización directa cuando el autor u otros personajes definen al personaje en cuestión, y hay caracterización indirecta cuando el lector debe deducir las características del personaje a partir de lo que éste hace y dice. Para otros, en cambio, la presentación es directa cuando el mismo personaje se revela actuando y es indirecta cuando su configuración corre por cuenta de terceros, incluido el narrador. Para evitar ambigüedades al respecto, se aclara que en nuestro trabajo se ha adoptado el segundo criterio.

8. Efectivamente, al referirse al comportamiento de Jeannette frente a don Juan, dice José María Martínez Cachero: "Es el suyo con Don Juan un jugueteo inocentemente pícaro y, a la postre, cruel por reavivar en el viejo galán, para matarlas de inmediato, olvidadas sensaciones. La separación —huida de él o, como sucede en el relato, viaje de ella— era la única salida satisfactoria a lo que ya estaba constituyendo casi un conflicto, sobria y puntualmente ofrecido —insinuado— por el autor: capítulos XXIX, XXXV y XXXVI". El mismo crítico considera que "con el capítulo XXV entramos en el núcleo temático final y más extenso de la novela, el más compacto asimismo, ya que apenas existen interferencias marginales en su conjunto; el Maestre y su familia, la amistad entre Jeannette y Don Juan, los preparativos del viaje a París; he aquí el asunto, a la tentación que llega a ser Jeannette se pone fin con la huida: temporada en París; las otras dos figuras femeninas —Angela, la esposa, y Sor Natividad— colorean voluptuosamente —delicada y contenida, penetrante voluptuosidad la suya— esta serie final. Bellísimo y conmovedor remate es el epílogo, que contiene el sencillo diálogo entre un niño (*sic*) y Don Juan, ahora el hermano Juan". (En: *Las novelas de Azorín*. Madrid, Insula, 1960; p. 186).
9. Pozas y don Leonardo no aparecen como integrantes de las tertulias de los capítulos XXVI, XXVII y XXXIV; son mencionados sólo en la del XXXV. Pero dado que, en el capítulo XXVI, al nombrar los contertulios, la enumeración termina con puntos suspensivos, se ha creído conveniente considerarlos integrantes de todas las tertulias. El mismo criterio se ha seguido con aquéllos que, mencionados en el capítulo XXVI, luego se anonimizan entre "los contertulios de siempre".

Este libro se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos
del BANCO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES en
enero de 1981



RECEIVED

SEP 22 1981

(by) LATIN AMERICAN INSTITUTE